LA GALLERIA CRESPI IN MILANO.

NOTE E RAFFRONTI

DI ADOLFO VENTVRI.

Con CXCVI incisioni fototipografiche

e XXXVIII fotocalcografiche.

IN MILANO, VLRICO HOEPLI EDITORE.

TIPI DELL' OFFICINA POLIGRAFICA ROMANA

M · D · CCCC·

Veduta dello Stabilimento Crespi a Capriate sull'Adda

ENTRE molte opere d'arte continuano l'esodo dall'Italia, ove nacquero, e le collezioni private si disfanno e si sperdono, più per lo svanito amore all'arte patria che per il sociale disagio economico, Benigno Crespi ha raccolto affettuosamente molte e belle opere d'arte, dando esempio di carità per i ricordi della vita e per le idealità del nostro paese. A Benigno Crespi queste opere sono state premio del lavoro tenace: non bastandogli di eriger fabbriche, di creare la fortuna dell'industria sua, di largir bene al suo prossimo, come un italiano di parecchi secoli fa, egli ha voluto cercare, fuor del traffico, sollievo e godimenti nell'arte. E questa gli ha adornato le case, e gli ha concesso saggi e testimonianze dell'antica virtù, così che negli appartamenti, ove l'arte moderna par che si affanni a profondere magnificenze, sorridono le sobrie, auguste forme dell'antica bellezza.

BUON diritto Milano può vantare d' aver dato, prima fra le città italiane, questo ed altri esempi di civile amore per l' arte. Vi restarono salve dalla bufera che trasporta lontano nella nebbia gli artistici tesori, alcune raccolte private, quelle cospicue dei Trivulzi e dei Borromeo ed altre. La Pinacoteca di Brera, anche per i lasciti de' cittadini, si accrebbe del prezioso Bergognone dei Brambilla, e di un Tiziano, che la duchessa Eugenia Litta offriva a perenne memoria del figlio rapito alle sue braccia materne. Intorno al Morelli si affollarono uomini desiderosi di elette opere, infervorati a studiarle e a ricercarne di nuove; il pittore Bertini compose con fine discernimento il museo Poldi-Pezzoli, che fu lasciato con generosità regale alla cittadinanza milanese; Gustavo Frizzoni, il marchese Visconti-Venosta ed altri raccolsero e conservano antiche pitture, ornamenti bellissimi delle loro dimore. In questo moto verso l' età d' oro della pittura italiana, Benigno Crespi, con vivissimo slancio, si è messo tra i primi.

PITTORI lombardi, ch' egli ama perchè si sente quasi familiare con essi, schieransi nella sua galleria solennemente: Andrea Solario, Marco d' Oggiono, Giampietrino, Gaudenzio Ferrari, ecc., richiamano la fioritura rigogliosa del Rinascimento. Andrea Solario domina nella raccolta con parecchi quadri, tra cui la Madonna che palleggia il Bambino; poi l' umanissimo Cristo la cui fronte suda sangue, e sangue lacrimano gli occhi azzurrini; infine la Vergine addolorata, chiusa nel manto, sopra un fondo scuro che sembra involgerla nel lutto. Appresso, Gaudenzio, con la = Deposizione della Croce =, raddolcisce la scena di morte: il Cristo non è esanime, ma dorme soavemente, appoggiando il capo sulla fronte di Maria che lo guarda come tenera sorella, mentre Maddalena stende le braccia ad un amplesso. Tutto è del colore delle spighe, quando il sole indora la mèsse ne' campi lombardi. E il sole rosseggia tra i capelli arricciati della Madonna, nel grande quadro di Marco d' Oggiono, e fa scintillare il rubino della tunica di Lei, come abbronza le carni di San Giovanni, che addita al committente inginocchiato la Madre divina, come sfiora le testine degli

angioli, uno de' quali tocca le corde del liuto guardando con occhi languenti lo spettatore, mentre l'altro apre le ali candide e, curvo sulla viola, sta come in un incanto.

RA queste ed altre opere lombarde, primo nostro oggetto di studio, vediamo un capolavoro del Correggio, = la Natività =, in cui l'artista, allora giovane, si rivela il pittore della luce, già dimostrando la sua potenza di trarre pro de' rubini e degli zaffiri, de' topazi e delle ametiste, del succo delle rose, dei più dolci colori dell' iride, delle ombre più diafane. Dalla spiritualità del Bianchi Ferrari, suo maestro, qui si giugne alla solidità mantegnesca; ma il giovane pittore esprime già sè stesso, la sua tendenza a mescere splendori alle tinte. La = Notte = ha nel quadro della raccolta del Crespi la sua forma prima. La campagna d' un azzurro profondo, sotto l' ala dell' ombra, è limitata dalla linea bianca dell' orizzonte; le nuvole, sospinte dal vento, prima di nascondersi dietro un edificio in rovina, si ravvivano alla luce della luna e navigano bianche pe 'l cielo; gli alberi piegano al vento i rami, su cui ondeggiano le scarse foglie ingiallite. In questa scena il Correggio pose la sua = Natività = e un angelo, eterea guida ai pastori. Quando i Bolognesi, come si vede nel piccolo Innocenzo della raccolta, attratti quali satelliti nell' orbita di Raffaello, s' aggiravano intorno alla Santa Cecilia del maestro; quando Mazzolino ferrarese ripeteva, come nel quadretto di questa galleria, i suoi monti d' un intenso azzurro, sorgenti dalle pianure luminose dietro le dense chiome degli alberi, il Correggio con personalità tutta nuova, con la spontaneità del genio, si preparava a coronare l'arte della sua regione.

E dall'arte lombarda ed emiliana passiamo alla veneta, prima di tutto dobbiamo soffermarci a un potente ritratto, attribuito ad Andrea Solario, e che dimostra di appartenere al raro Bartolomeo Veneto, quantunque la fusione del colorito e il modellato, certo non metallico, superino quelli dei quadri noti del medesimo artista. È questo il ritratto d' un gentiluomo dalle risoluzioni audaci, dalla forte tempra, nobilmente

altero, che domina sovrano nella galleria del Crespi. Da questa immagine di diplomatico si può trascorrere al Boccaccino, che ha una Madonna dagli occhi di cristallo, col nimbo a pagliuzze d' oro riflesse a mo' di lucciole sul manto che le copre il capo, il quale spicca su una tendina colorata dalla rosea luce del fondo. Segue la bella = Visitazione = del Moretto da Brescia, co' suoi verdi di velluto e bianchi d' argento. Sulla calda luce dell' orizzonte, Elisabetta abbraccia tremante la Vergine e la guarda con le labbra semiaperte, con occhi fissi, come affascinati. Accanto

Lo Stabilimento Crespi, dall' Adda.

al Moretto sta il Romanino con le capricciose e raggirate pieghe, con manigoldi feroci, tra cui eleva la testa il maestoso Redentore. Segue un' altra schiera di veneti: Domenico Morone, con l' epico quadro della cacciata dei Bonaccolsi da Mantova per parte dei Gonzaga, e Licinio Pordenone e altri; ultimo il Tiepolo, col quadro rappresentante la Vergine recata ad Anna da una nube, che, partita dall' Eterno, illuminata dal sole, biancheggiando scende vorticosamente. Nei candori lucenti, nel drappo giallo-arancio come rischiarato dal tramonto, nei contorni rapidi del frescante, nelle pennellate grasse che serbano le strie delle setole, si vede, si sente la

mano del Tiepolo; e poichè da alcuno fu messa in dubbio l'autenticità del monumento pittorico, ne faremo in seguito ampia dimostrazione. L'arte toscana del Rinascimento è rappresentata pure in degno modo nella Galleria, principalmente da un'opera del Granacci, d'altissima importanza storica, = L'entrata di Carlo VIII in Firenze =, bellissimo quadro per la luce mattutina radente sulle teste degli armigeri del corteo; e da altre opere del Bachiacca, di Bastiano Mainardi, ecc. Il Seicento infine è rappresentato con una dolce Madonna del Sassoferrato e con altre opere vigorose di maestri italiani e diligentissime di fiamminghi. Particolareggeremo tutto, cercando di determinare la ragione delle attribuzioni col confronto d'altre opere esistenti nelle varie Gallerie d'Europa, lieti di diffondere la cognizione della prima raccolta privata che dal 1860 in poi si sia andata formando in Italia.

ER chiarire le opinioni, alcuna volta richiameremo i nostri ricordi di viaggio, i nostri studi intorno all'attività degli antichi maestri, applicando nuovi principî di critica e recando spigolature alla storia dell'arte. Si è cercato di segnare modernamente i caratteri degli artisti con l'indicare, e non senza incertezze, questa o quella particolarità, che si ripete d'ordinario nelle opere loro; ma di molte altre la critica potrà fornire il disegno, ricercando d'ogni artista la fisonomia sua propria, che si determina nelle abitudini della mano e nello speciale sentimento delle proporzioni e del colore.

A fisonomia dell'artista si manifesta nella tendenza a adattare i ritratti a un tipo fisso, o nell'alterarne la forma secondo un tipo di convenzione, che è la risultante di osservazioni fatte principalmente dall'artista coi propri lineamenti o d'altri a lui familiari e con

Palazzo Crespi a Capriate sull'Adda.

cui simpatizza. Quel tipo si rende evidente quando il maestro si abbandoni a tracciare forme ideali; perchè la riflessione allora non contrasta quasi più contro la riproduzione o il richiamo di forme, che, sia a lungo, sia di frequente, abbiano trattenuta l'osservazione o più forte l'abbian colpita. L'artista, che nei propri lineamenti e in quelli de' suoi affini ha avuto dapprima il mezzo di riscontro coi lineamenti altrui, non dimentica mai, nè può dimenticare, il suo diapason naturale, e se ne serve per una tendenza istintiva, quasi irresistibile. Le osservazioni e le ricerche nuove si modificano secondo propensioni naturali e le osservazioni anteriori, e per così dire si rifrangono entro il cumulo cristallino delle tendenze ereditate dalla natura e delle particolari attitudini sviluppatesi nella vita dell' artista. Ogni giorno noi formiamo differentemente la scala delle nostre sensazioni, e con questa rappresentiamo le cose, in misura di gradi e di minuti sempre diversa, che non coincide mai esattamente con il modello; e la distanza da questo è segnata dalla forza maggiore o minore delle abitudini individuali e dalla maggiore o minor potenza di fissarne le limitazioni.

POTREBBESI conoscere l' autore d' un ritratto, se non si vedesse ciò che noi diciamo la sua aria di teste? E quell' aria si forma non solo per alcuni tratti o contorni a lui consueti o quasi costanti, ma anche per il modo di interpretare coi propri sentimenti la espressione di quelli degli altri. L'intelligenza nostra è come uno specchio colorato più o meno limpido, sopra cui si riflettono le imagini esteriori, che s'illuminano della luce e si vestono del colore che vi trovano, e si accorciano, s' allungano, s' ingrandiscono, si rimpiccioliscono, secondo la convessità o concavità della superficie che le riflette.

CITIAMO qualche esempio. In tutti i suoi ritratti muliebri, Palma Vecchio ci presenta nell' opulenza delle forme le sue donne dalle teste larghe, rotonde, e dagli occhi lusingatori; ma tra quelle donne, nella I. R. Galleria di Vienna, e presso la = Sacra Conversazione =, del Palma stesso, vi è un ritrattino di una giovane gentilissima, a lui attribuito. La Santa, che nel quadro della = Sacra Conversazione = guarda, come quella giovane medesima, all' indietro, con la coda dell' occhio, sembra una popolana vicino a una

gentildonna: ha gli occhi tondi di civetta, mentre l'altra li ha a mandorla nobilissimi; ha i capelli grossi e fulvi, non sottili e morbidi come la compagna prossima nella parete; e veste abiti chiassosi, mentre l'altra invece ha i colori del busto e della manica, verde e giallo, bassi di tono, tranquilli, fusi delicatamente. Tra le formose procaci veneziane del Palma formerebbe una eccezione quella figurina triste, melanconica, debole, con le dita meno affusolate di quel che sogliono essere nelle donne del maestro, e col mignolo ripiegato graziosamente. Un' eccezione così grande non è possibile: questo ritratto non è del Palma Vecchio, e s'avvicina piuttosto, per i suoi caratteri, a Bonifacio Veneziano, più grazioso, più nobile e fine artista.

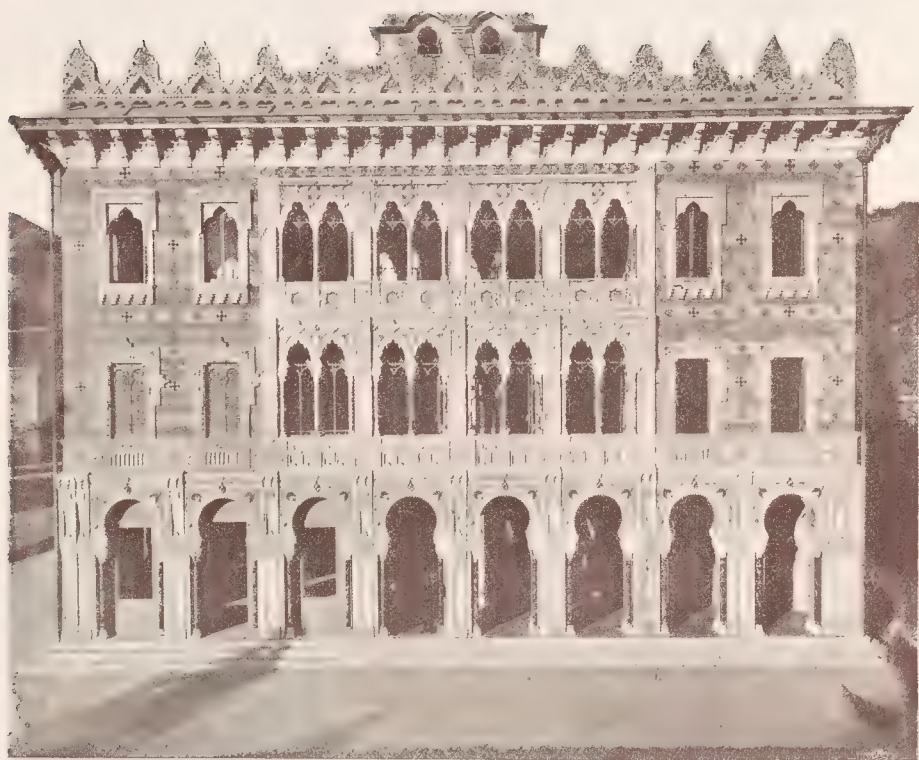
IL Lotto, *homo poco avventurato,* come lo chiamò l'amico suo Giovanni del Coro architetto, piega frequentemente le teste delle sue figure sugli omeri, come stanche e corrucciate. Antonello da Messina dà lo sguardo ironico a' suoi personaggi veneziani, che scrutano, sfidano e irridono l'osservatore; l'ariostesco Dosso Dossi li scalda alla sua fiamma; e il grave e pio Francesco Francia dà loro mitezza e tranquillità di pensiero e d'espressione, come Leonardo la profondità del suo spirito irrequieto. E l'aureo Raffaello non poteva mai comporre il ritratto a lui attribuito nel Louvre: giovane che appoggia il capo sulla destra: opera d'un parmigiano sentimentale, che potrebbe essere il Rondani, con le labbra vòlte leggermente in su, secondo la satirina espressione del Correggio stereotipata dalla scuola, e con la mano calligraficamente segnata per amore delle svelte ondeggianti forme del Parmigianino; e ci sono poi l'occhio sinistro mal disegnato, certi bianchi crudetti della manica destra, certi toni sordi, che fan pensare a un tardigrado seguace del Correggio.

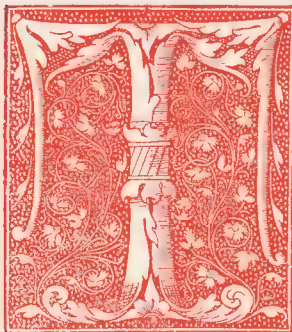
NELLA galleria Pitti di Firenze si vedono i ritratti del cardinale Ippolito de' Medici, del Pontormo e del Tiziano, meditabondo il primo e con l'aria rannuvolata, eroico il secondo nell'abito di capitano ungherese dai lineamenti fermi, dall'esecuzione calda e grandiosa. Ci sono pure due ritratti dell'Aretino, uno di Sebastiano del Piombo, l'altro di Tiziano: nel primo è l'indole satirica dello scrittore, nel secondo la sensualità. Tiziano espresse

l'audacia nella spaziosa fronte altera, negli occhi neri, che si appuntano sotto le folte sopracciglia; Sebastiano del Piombo espresse la furberia nei lineamenti tranquilli e serrati, negli occhi che spiano astutamente. Così, a Francesco I d'Este il Bernini diede la magnificenza e l'imperio del principe, il Velasquez la pensosa altera espressione del giovane ambizioso, che alla corte di Filippo IV cercava titoli e gloria. Bastino questi esempi del riverberarsi dello spirito dell'artista nelle interpretazioni di una stessa forma.

LE abitudini stilistiche sono i segni del carattere individuale, della special conformazione e mobilità della mano, e infine dei metodi di scuola. V'è chi tormenta i contorni delle figure, chi li traccia arditamente d'un colpo sicuro, chi li fa a tratti discontinui; l'uno accentua gli scuri e assottiglia i chiari, l'altro corre lasciando un solco uguale nel suo passaggio. Ma oltre ai caratteri generali del segno, ce ne sono di particolari nell'indicazione qui d'un ricciolo de' capelli, lì d'una ruga, altrove delle vene e dei muscoli e delle ossa. E la linea della fronte o del naso, l'apertura delle palpebre, il taglio delle narici e delle labbra, la curva del mento, ecc., tutto può recare, a chi ben guardi, l'impronta delle abitudini della mano dell'artista. Il ritratto di Antonio Brocardo nella Galleria di Budapest con le dita della destra aperte, come tronche alla estremità tondeggiante, e col pollice troppo corto, non si potrà ascrivere al Giorgione, ma bensì in sua vece a Bernardino Licinio. La testina dell'arcangelo Michele a Monaco, da' bei capelli filati e ricadenti a riccioli con scioltezza calligrafica (n. 1074), non si potrà assegnare al Sodoma, come vuole il catalogo, bensì ad un seguace del Costa bolognese; e all'Aspertini si assegnerà il ritratto virile dato a Francesco Francia, nello Städel's Institut (n. 23), co' lacrimatoi stretti al naso, gli occhi un po' storti e pazzeschi, le sopracciglia scontorte, il collo come quello d'un grosso vaso, la faccia non bene simmetrica, i tondi zigomi e i capelli radi e setolosi. Così il ritratto del museo di Berlino (n. 245-A) assegnato al Franciabigio, dai capelli grossi e rossicci e dalle carni stillanti carminio, si dimostra opera di Mariotto Albertinelli; e il polittico ascritto ad Antonio Vivarini, nello stesso museo (n. 1058), è opera più prossima a Michele Giambono, nelle figure aventi gli occhi in cui la candida sclerotica

contrasta con la nera pupilla, così che paiono troppo grandi e nello sguardo acutissimi, quantunque alcune volte i punti bianchi della sclerotica, e non l'iride nera, sembrino fissare il riguardante. Così pure le teste a pera di due gentiluomini presso il trono della Rettorica e della Musica, nella National Gallery di Londra (n. 756 e 1458), mostrano la mano d'un fiammingo, di Justus van Ghent, e non di Melozzo da Forlì, cui sono attribuite. Ed ecco lo scolaro del Botticelli nel tondo dell'Accademia di Vienna (n. 1133), e non il maestro, nelle figure con labbra violacee divise da un grosso segno nero, gli occhi con ampli lacrimatoi e iridi cerchiate di chiaro, i nasi grossi dalle nari tracciate con inchiostro, i capelli che sembrano ornamenti capricciosi e non riccioli, le orecchie scodellate, le estremità enormi, non le gentili mani favate del Botticelli. Ed ecco Cosmè Tura, e non Marco Zoppo, nella = Pietà = della Galleria Imperiale di Vienna: Cosmè co' suoi alberi nudi e sottili, simili a sterpi tra cumuli di terra, e le sue figure tormentate nei contorni, con gli orecchi dalle membrane ripiegate verso l'alto così da sembrare ornati gotici, e il lobo inferiore come una mezza palla. Vi è la spiccata tendenza a rotondeggiare nel segno propria del Tura, così che le labbra aperte sembran formate da due fave congiunte nella parte grossa, e le punte de' nasi s'aggirano pure in circolo, e il mento dell'angiolo a destra par diviso da due archetti. In questa figura c'è tutta la cruda realtà di Cosmè negli occhi stretti tra le scontorte sopracciglia, ne' muscoli tirati del mento, nelle rughe arcuate della fronte, nella pelle tesa, stirata. Un contemporaneo, Francesco Bianchi Ferrari, ha invece esili lineamenti, con contorni come intarsiati in legno e lumeggiati da sottili fili bianchi, il collo che talora sembra appiccato, e vene azzurrine traspaiono di sotto la pelle, e le unghie delle mani hanno lunghi tratteggini bianchi paralleli. Il Mazzolino fa gli occhi tondi di gufo, come offesi da luce, nascosti sotto le sopracciglia, sguardi con espressione energica, ma senza direzione

Villa Crespi a Orta.

VILLA CRESPI A ORTA.

precisa, come divergenti dal centro dell'azione; le sue forme tondeggianti, con pieghe alla fiamminga, hanno segni e contorni che sono tutto un sistema di curve e, da lontano, lasciano l'impressione di cataste di palle variopinte. Il Moretto da Brescia, ne' suoi primi tempi, alle figure muliebri diede occhi con grosse palpebre segnate da una piega orizzontale. Paris Bordone diede un piglio aristocratico alle sue figure virili, assomiglianti fra loro nelle teste con riccioli che cadono elegantemente nel mezzo della fronte, nel naso leggermente curvo, e nelle chiuse mani con l'indice ripiegato sporgente. Giovanni Battista Benvenuti, detto l' Ortolano, dipinse le mani come se la pelle fosse di sottil guanto increspato.

ALORA le abitudini dell' artista perdono della loro schiettezza per i metodi di scuola. Qualche volta il maestro riesce ad attrarre un discepolo, tanto che si determina una somiglianza come da padre a figlio; e benchè la diversità della natura possa scorgersi da un buon osservatore, pure, a tutta prima, si può rimanere incerti se si stia innanzi al maestro o a colui che egli ha nutrito di sè. Tra il Moretto e il Moroni, in un certo tempo, vi fu somiglianza profonda; e ove da cotal lieve allungarsi degli stessi volti, e assottigliarsi e illividirsi de' corpi, nello scolaro, non si potessero segnare distinzioni tra l' uno e l' altro, molte opere andrèbbero, come andarono, col nome del pittore bresciano, anzichè dell' imitatore bergamasco. E se pur nei disegni i due artisti hanno differenze per la grossezza del tratto, i neri e i bianchi vi sono segnati ugualmente come in un' incisione a due tinte. Gian Battista Moroni tuttavia seppe trovar poi la sua individualità; ma quando il maestro esercita il fascino del genio, come Leonardo su' suoi scolari, questi ne ripetono le imagini, ne riproducono i tipi quasi fossero consacrati. Il genio indebolisce lo spirito creativo negli altri, s' impadronisce de' suoi seguaci, ne attutisce la forza di riflessione e ne vincola la spontaneità, la libertà delle attitudini. Chi ha guardato un corpo luminoso, anche distraendosi da esso ne rivede la forma disegnarsi intorno a sè,

dovunque gli occhi si posino; così avviene di chi ha mirato lo splendore del genio.

NNANZI al discepolo restano come tipi di perfezione le opere del maestro, e invece di sforzarsi, di provare e riprovare per esprimere sè stesso, svolge le ricerche alle quali si è applicato e si applica nell'orbita di quelle forme superiori, immutabili, verso cui guarda. Ben è vero che in sostanza le muta, perchè la sua natura, anche compressa, anche schiava di supremi ispiratori, spunta, e si rivela, quantunque solo per dimostrar debolezza, la rinuncia agli sforzi della volontà, l'illanguidimento degli esemplari. Quando risplende il genio, pare che tutti coloro che ne vedono la luce, gettino come zavorra il carico delle abitudini anteriori e diventino servili, tutto esagerando, sostituendo alla penetrazione della fisonomia la maschera. Così Bernardino Zenale, nel quadro della galleria di Brera, rappresentando la famiglia di Ludovico il Moro genuflessa innanzi al trono della Vergine, rende con pesantezza la profondità del chiaroscuro di Leonardo, e alla intensità del carattere sostituisce la caricatura. Il genio invece ha una sensibilità viva e rapida, con cui associa alle antiche abitudini le nuove, e fa suo sangue tutto ciò che di bello e di eletto trova intorno a sè: Raffaello alle abitudini fattesi alla scuola del Perugino aggiunge gli esempi di Fra Bartolomeo e di Michelangelo, e tutto raffina e rinnova, spargendo su tutto la sua grazia, la elevatezza del suo spirito, la più pura bellezza: fu l'ape artistica che formò favi di miele coi pollini dei fiori.

NCHE gli strumenti comunemente usati possono dare tendenze particolari a certi effetti, sviluppando più o meno i muscoli della mano. I disegni degli scultori, avvezzi a lo scalpello, si distinguono per il segno forte, continuo e pieno, da quelli dei pittori; e le pitture degli intagliatori, Cristoforo da Lendinara insegni, a piani come di tarsie colorate, si distinguono da quelle filiformi dei miniatori. Gli strumenti dunque modificano la speciale natura, la mobilità della mano, o ne indeboliscono la resistenza a ricevere nuove modificazioni; e gli sforzi che essi richiedono, portano a ripetere involontariamente e prontamente lo sforzo medesimo, anche quando la mano

ne usa altri. Ogni mano tuttavia ha tendenze speciali nel segno, alcune delle quali si confondono con le cause misteriose della vita, come dovetti concludere osservando la calligrafia di parecchi fratelli, ognuno educato in collegi e con metodi diversi, eppure aventi in alcune lettere, in alcuni tratti alcunchè di comune, derivato dalla comune organica forma e flessibilità del palmo e delle dita.

PURE nel sentimento delle proporzioni si distinguono gli artisti tra loro: proporzioni, s' intende, delle figure separatamente prese, e del rapporto tra esse e lo spazio circostante, o anche rispetto al centro della composizione e secondo il piano che occupano. Ognuno misura diversamente le proporzioni del corpo umano; e poichè non è dato all' occhio di contenere l' intero disegno d' una figura, quando questo esce da certe limitazioni, nel renderla a pezzi sulla carta, sulla tela, sulla tavola, sul muro, talvolta l' artista muta anche lievemente nelle parti la misura sua, l' apertura del suo compasso visuale. Da ciò derivano poi curiose abitudini nel determinare i varî rapporti delle membra, i quali possono anche divenire strani, quando il pittore, per l' esercizio dell' affresco o per lo studio del sotto in su e degli scorci, sia obbligato a rinunciare alla prova del vero, ai riscontri diretti col modello. Alcuni pittori, il Garofalo ad esempio, disegnano le figure, specialmente sedute, di lunghezza spropositata; il Parmigianino allunga anche in particolare il collo delle sue donne; Pietro Lombardi le scolpisce strette, incassate rigidamente entro un rettangolo. E le teste ora sono inscritte in delicato ovale dal Giorgione, ora in un cerchio dal Mazzolino, in un quadrato dal Palma Vecchio, in un rettangolo coi lati verticali lunghi dal Grandi, in un altro coi lati verticali brevi, come compresse, dal così detto Vittor Belliniano dell'Accademia di Vienna, che dev' essere una stessa persona con Vittor Camelio o Gambello (1). E le mani sono infantilmente piccole in Filippo Lippi, lunghe e strette nel Bianchi Ferrari, come artigliate nel Basaiti, corte e come tagliate in punta nel Giampietrino, larghe e schiacciate in Dosso Dossi, scheletrite nel Parmigianino, ecc., ecc.

(1) La proporzione delle teste, similissima nelle medaglie del Gambello e nel quadro dell'Accademia di Vienna, serve ad avvalorare questa opinione.

bbiamo detto che le figure serbano un rapporto con lo spazio circostante. Come in due ellissi concentriche, esse furono disposte nel quadro della =Pugna d'Amore e della Castità= (n. 1567 del Louvre) da quel ciurmadore del Perugino, che certo le fece dipingere da un suo garzone per Isabella d'Este, tra aste diritte e alberi piantati quali forche, e con le divinità distribuite nel fondo, come il mercante in una fiera mette sul suo banco in rassegna i trastulli di legno per i bambini. Ma quando dipinse di propria mano, ne' suoi anni migliori, il Perugino collocò le figure con grande ritmo intorno all'asse mediano della composizione. Lorenzo Costa, pure attenendosi allo stesso comune principio, dispose triangolarmente il gruppo del mezzo, e paralleli ai cateti i gruppi delle parti; Francesco Francia, nell'oratorio di Santa Cecilia in Bologna, figurando gli sponsali di Cecilia e Valeriano, dispose le teste in una linea ondulata; Sandro Botticelli, nella =Natività= di Londra, disegna coi pastori una corona al Presepe; il Correggio, nella =Madonna della Scodella= e nel S. Girolamo, in Parma, nel =Noli me tangere=, in Madrid, mosse le figure in una linea trasversa parallela alla diagonale del quadro. Venne così a mancare, per quest'ultima forma, l'asse mediano del dipinto, voluto prima dalle rigide leggi di simmetria; e cominciò l'abbandono di quei principî d'equilibrio, per cui nell'età d'oro, quando la pittura cercava gli effetti monumentali, i gruppi pittorici ebbero il peso e il contrappeso delle parti come nella scultura.

quilibrandosi nello spazio, ne' bei tempi dell'arte, le figure mantennero con questo un rapporto proporzionale di grandezza. I tondi fiorentini, derivati probabilmente dagli specchi figurati etruschi, ne sono bellissimo esempio: quelli del Botticelli sopra tutti, per quel girar di curve, di svolazzi, di riccioli entro la circonferenza, come nel =Magnificat= degli Uffizi, o per quella divisione ad archi dello spazio, come nella Madonna della Biblioteca Ambrosiana. Sulle vele delle volte della sala dei Santi nell'appartamento Borgia il Pinturicchio si distingue, emerge sopra i suoi aiuti, per il senso decorativo con cui adattò ne' triangoli le rappre-

sentazioni del mito di Osiride; e mentre nelle parti eseguite dai cooperatori le figure si disegnano ancora parallele alla perpendicolare cadente dall' apice del triangolo, in quelle veramente sue i personaggi si adattano, curvandosi, stendendosi, insinuandosi lungo gli spazi.

BEN poco noi intendiamo le ricerche degli antichi per equilibrar le figure sulle pareti, negli altari, ne' tabernacoli delle vie e delle case, perchè vediamo le opere in gran parte fuori del luogo originario, senza il loro sfondo naturale, senza il corteo delle immagini sorelle. Noi che abbiamo creata la specie della pittura da cavalletto, noi banditori dello sconclusionato principio l' arte per l' arte, non riusciamo a comprendere come tutto rispondesse un tempo ai bisogni della vita sociale, e tutto ritrovasse la sua propria nicchia; noi che siamo giunti financo a stendere per fondo delle opere d' arte antica una tinta cretacea, non sappiamo come tutto fiorisse loro riccamente attorno, completandole, incoronandole. Le cornici, non ricavate dallo smorto gesso, bensì imitazioni delle arenarie e anche de' marmi più rari, davano la illusione del vero; e ora le variopinte grottesche su per i pilastri e i fregi, ora le ghirlande d' alloro, di cedri e di melagrano, ora le semplici pianticelle de' campi ornavano il trono delle immagini belle, che l' artista metteva all' unisono sotto i padiglioni regali e con la natura in fiore. Quelle armonie erano diversamente sentite ed espresse, e le figure diversamente si collocavano nell' insieme delle architetture e delle decorazioni, stilizzandosi esse pure, come le piante si stilizzavano nelle candeliere e ne' fregi. Carlo Crivelli immerge tra i broccati e i damaschi, in un bazar orientale, le sue figure, che hanno la stessa evidenza, se pur non minore, degli ornati; anzichè dipingere, egli intarsia, armonizza fibre d' oro e muscoli di smalto. Andrea Mantegna par che dia i lustri delle agate a' suoi personaggi e qualcosa di marmoreo par che s' insinui nelle loro carni e nelle loro vesti. Giovanni Bellini li adatta nelle absidi coi musaici bizantini e dietro gli archi scolpiti dai Lombardi; Francesco Francia, tra gl' intagli in legno dei Formigine; Filippo Mazzola, tra le terrecotte ornamentali; Dosso Dossi, tra gli arazzi; Paolo Veronese, tra gli stucchi dorati; Michelangelo, sullo sfondo monumentale di Roma.

UESTO adattarsi dell' opera d' arte nell' ambiente avviene per il senso d' equilibrio esteso oltre la riquadratura o lo scompartimento prossimo, con cui l' opera stessa sta in rapporti più rigorosi di proporzione. Le teste nei ritratti del Quattrocento riempiono di per sè lo spazio; poi il busto prende un maggiore sviluppo, finchè nel Cinquecento si vedono le persone sino alle ginocchia e anche intere. Ciò per certa legge che induce le cose a un progressivo crescere, aumentare, grandeggiare, allorchè l' arte ha oltrepassato il suo meriggio. E ciò si nota ad evidenza, per esempio, nelle mensolette de' cornicioni delle case: sottili, come intagliate in legno, durante il secolo decimoquinto; sempre più larghe, nel decimosesto; in sèguito con volute più ampie, sempre più gravi e pesanti. Dalla snellezza a poco a poco si passa all' obesità. Nelle arti neo-latine, come già nell' arte greca, quel dilatarsi e gonfiar progressivo delle forme, tosto che ebbero raggiunto l' apogeo e s' incamminarono per vie discendenti, fu una legge fatale, che si riscontra in ogni cosa, e si potrebbe finanche riscontrare in una piccolissima, nelle marche delle cartiere, con filigrane che di anno in anno si allargano, si amplificano, quasi tendendo a lasciare per tutto il foglio la loro impronta trasparente.

NTRO ai limiti che sembrano quasi fatalmente segnati dal tempo, l' artista però si muove secondo le proprie inclinazioni; ed ecco nel dipingere ritratti, Pier della Francesca li fa spiccare come gigli sul cielo azzurro, — il Botticelli li disegna accanto alle aperte finestre, dietro cui la luce si spande per i piani e i colli, — il Bronzino, dinoccolati innanzi ai palazzi e ai loggiati delle vie fiorentine, — Giambellino, innanzi a parapetti, — il Moroni, su fondi grigi e freddi. E Pier della Francesca taglia di profilo le sue teste, altri le presenta di faccia, altri le volge di tre quarti; e così appunto facendo, Bartolomeo Veneto vuole che la linea del profilo a sinistra tondeggi nella fronte, s' inarchi cadendo dalle sopracciglia sull' asse dell' ovale dell' occhio

destro, da quella si diparta e si rigonfi sullo zigomo, si affondi verso la punta del naso, si allarghi verso il taglio delle labbra, per diminuir quindi e involgersi nell' ampio e tondo mento.

Il sentimento del colore differisce pure secondo i tempi e i luoghi: ogni paese può distinguersi per i colori preferiti, il grado e la varietà loro, così come le farfalle delle diverse regioni si distinguono per le loro tinte di viola, di grigio, di giallo o per la iridescenza. Ogni paese non solo, ma anche ogni periodo d' arte, ogni scuola artistica, ogni individuo, possono essere caratterizzati da colori speciali. La sensibilità ottica ha diverse limitazioni secondo le razze umane, ed esse determinano una diversa comprensione del colore, una diversa concezione delle tinte e della loro intensità. La dolce e quieta armonia o l' orientale scintillìo del colorito lascian distinguere tra loro Fiorentini e Veneziani. Vi sono tuttavia colori che predominano in generale ne' diversi momenti artistici. Ne' periodi in cui s' inizia la decadenza, i colori delle carni si fanno torbidi e rossicci, le tonalità, più forti e stridenti. Rossiccio e torbido è Giulio Romano di fronte al suo maestro brunito e lucente, a Raffaello; come in simil raffronto rossicci e torbidi sono Innocenzo da Imola e altri scolari del Francia, e rossiccio è Marco d' Oggiono, discepolo di Leonardo. Nella generazione che precedette gli ecclettici il colore delle vesti diviene cangiante, le teste sono soffuse di rosa, anzi il color roseo invade il campo dell' arte. Roseo è il Liberi nei cieli, nei monti, nei piani, nelle figure, da per tutto; stillano carminio le figure del Baroccio; traduce con le varietà del roseo il Padovanino que' festevoli baccanali di Tiziano, che sembrano coloriti dalla stessa natura. Appariscono in seguito i pittori tenebrosi, che sembrano dominati dall' artistico lanzichenecco, Michelangelo da Caravaggio: le figure umane si movono nell' ombra, fra le nubi temporalesche o nel buio della notte. Allora sembrano giunti i giorni funebri dell' arte; eppure sono ancora lontani quelli, nei quali par che si spenga ogni senso del colore nella gamma dei grigi, nei bianchi, nella cenere.

GNI maestro ha una tonalità sua propria. Cosmè Tura dipinge le carni come illuminate da una fiamma interiore, e par che la vampa dia al velluto la vaghezza, e scoppietti faville nelle finte tessere musive: così vediamo nel suo capolavoro del Museo di Berlino, così nella = Pietà = di Vienna, ascritta erroneamente a Marco Zoppo, dove le tre Marie del fondo sembrano illuminate dalla luce d' una lanterna. Un ritmo di colori azzurri e rossi, con lumeggiature d' oro, dà ai tondi del Botticelli una luce di festa, di gaudio; colore di gigli, di teneri fiori di primavera alla luce dell' alba, sotto un cielo limpido e puro, vestono le figure del = Battesimo = di Pier della Francesca nella National Gallery di Londra. E quando l' arte volge al tramonto, il Tintoretto raccoglie nelle chiome de' suoi alberi autunnali il colore della vecchia porpora, impasta d' oro le carni, e ai marmi stessi dà luci e riflessi d' oro; le sue pennellate rapide, franche, risolute si succedono come onde infocate; e in quel suo cielo sanguigno di tramonto, ecco il San Giorgio, che è nella galleria di Londra, tra le nubi che si aggirano in un vortice, tra gli alberi mugghianti abbarbicati alla terra da radici come nodi di serpi.

LI artisti non solo ebbero una propria colorazione, bensì quasi costantemente diedero ai particolari delle figure l' una o l' altra tinta, l' uno o l' altro grado di tinta. Le iridi chiare dell' Angelico, le azzurrine di Andrea Solario, le gialle del Boccaccino, le nere di gazzella dello Schedoni; la sclerotica d' un bianco osseo nel Boltraffio, iniettata di sangue nelle figure di Antonello da Messina, azzurra nel Luini, livida nel Garofalo; le carni di rame nel Mazzolino, come di petali di bocciuolo di rosa nell' Angelico, aranciate nel Dosso, dorate nel Tiziano; i capelli di stoppa con sprizzi di luce gialla nel Garofalo, come spire di fili d' ottone in Bartolomeo Veneto, a masse leggiere bionde entro cui soffiano gli zeffiri nel Correggio, ecc., ecc., sono tutte particolarità che possono ricordarci i nostri maestri nelle loro intime abitudini d' arte.

L colore dominante o i colori dominanti in un' opera d'arte possono essere anche il segno distintivo del maestro. Il Garofalo, in un quadro del Campidoglio rappresentante = la Sacra Famiglia =, mostra a tergo della tavola la preparazione per un altro dipinto della = Presentazione al Tempio =, e in esso vediamo segnati i contorni delle figure, appena velate di rosso le teste, e già alcuni drappeggiamenti colorati di giallo dorato e di verde rame, tinte che eccellono in tutti i dipinti garofaleschi, e in quell'abbozzo indicano le note più forti del colorito, quelle con cui tutte le altre dovevano poi stare subordinate nell'accordo finale. I bianchi, i rossi e i cilestri formano in una serie di dipinti del Moretto il più gaio mazzo di fiori che mai si sia composto unendo gelsomini, rose e fiordalisi.

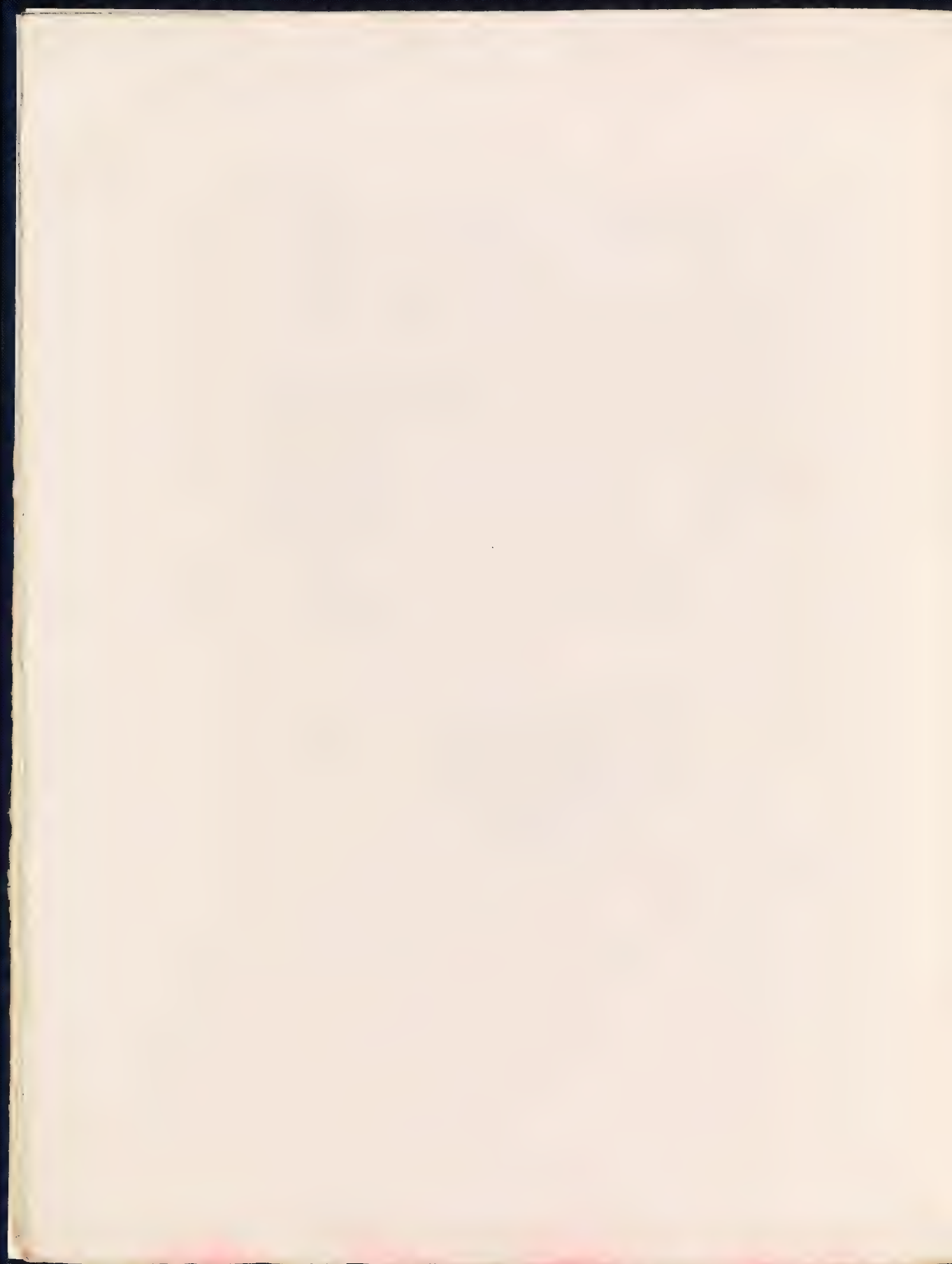
ARCO ZOPPO, nel quadro di Berlino (n. 1170), che è il suo capolavoro, ha il colore cenericcio, ombre livide sulle carni aranciate, giallo sulfureo il manto dell'uno, turchino-svanita la veste dell'altro, di avvizzita rosa quella di un terzo santo, e dilavata è la lana del saio d'un quarto; il paese è freddo, le rupi sembran di lava, pietra bigia il marmo del trono, i capelli delle figure come riccioli di ferro o di zinco. Par che la cenere si spanda così su tutte le forme, e ne estingua la vivezza. Nel ritratto assegnato a Raffaello (n. 1052), in Monaco, ecco invece Giulio Romano nel rosa tendente al paonazzo sulle guance, nelle labbra d'un rosso di fragola, nelle ombre carbonose. E a Carlsruhe invece di un « Oberdeutsch um 1520 », come vorrebbe il catalogo, ecco, posto tra gli scontorti Burgmair, un lembo di cielo italiano in una figura di donna su fondo turchino intenso, coperto il capo da turbantino verde con ornati d'oro; bruna di carnagione, castana di capelli, col busto verde e oro, un manto azzurro con fodera rossa, le maniche gialle trinciate, che lasciano trasparire la candida camicia. È il colore smaltato, dai begli effetti dell'oro sul verde e l'azzurro, il colore gaio di Ercole de' Roberti, il caposcuola ferrarese; e la figura è affatto simile alla Lucrezia da lui dipinta

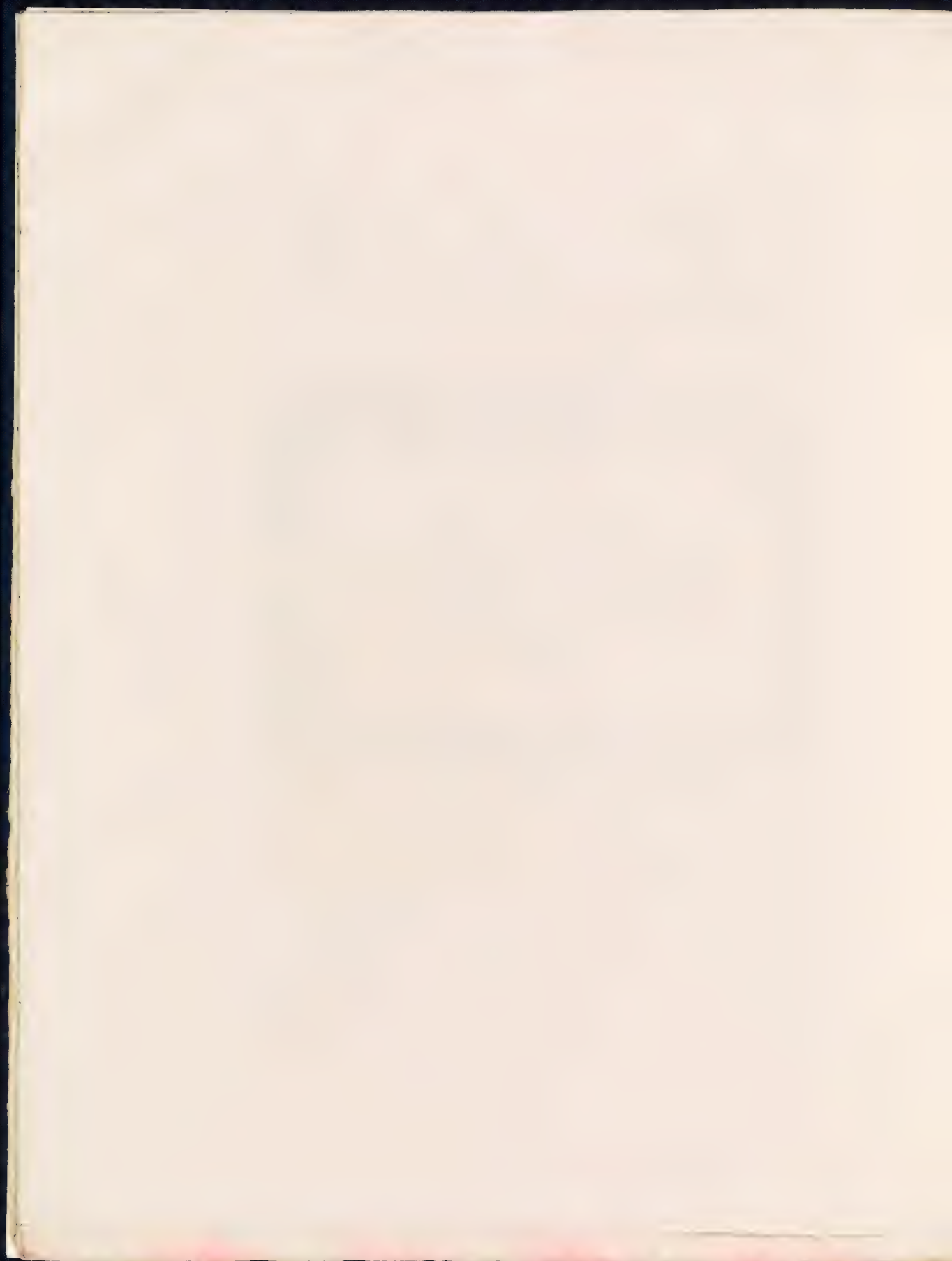
tra Bruto e Collatino, nella Galleria Estense. È una visione luminosa, come quella che ci sorprende in Anversa, tra le salse pittoriche di Martino de Vos, quando s' incontra Tiziano col suo = Ritratto di uno di casa Pesaro | in Venetia che fu fatto | Generale di Santa Chiesa =. San Pietro sta sopra una base ornata di sculture, tra cui è un amorino che esce dalle fiamme; e appresso, il Cardinale vessillifero è presentato dal Papa al santo. Il Papa ha il piviale verde e oro; presso al Generale di Santa Chiesa sta un elmo damaschinato tutto lucente; nel fondo si stende il mare solcato da navi, in una limpida luce di tramonto. Con quella luce Tiziano scaldò le sue figure, e dorò le carni ignude delle Veneri e degli Amori.

IL combinarsi, l' alternarsi, il richiamarsi dei colori in uno stesso dipinto è pure differente secondo gli artisti. Nel quadro di Cosmè Tura a Londra, rappresentante la Madonna in trono e angioli attorno, le cornici architettoniche si tingono di colori verde e roseo, le vesti degli angioli sono alternativamente rosse e verdi, la Vergine ha la veste di broccato rosso e il manto con risvolti verdi. Gli stessi due colori si bilanciano in altri quadri del Tura. Ora vedasi come Paolo Veronese consegua una sovrana armonia cromatica nella = Cena del Fariseo = della Galleria di Venezia. Le numerose figure stanno, direi gioiscono nel magnifico terrazzo di un portico, che lascia vedere spaziosamente il cielo velato da lievi nubi, ariosissime. In quella luce tranquilla che sembra emanare dai marmi lustri, splende il color giallo nelle sue note più varie, dalla paglia all' arancio e all' oro. E in mezzo a que' suoni d' organo, squilla il verde della veste del personaggio, che apre le braccia come per discorrere, e la forte nota è controbilanciata dall' altra prodotta da una figura multicolore con veste a righe di velluto. Dietro la linea dei commensali, intorno al Cristo, stanno altre figure soleggiate, trasparenti; e tutto ha il fulgore biondo della bellezza di Paolo, il suo rosso di vino spremuto dai grappoli, il giallo dei pesci dorati. Oltre che nel colore, anche nella luce che lo ravviva, secondo l' angolo di direzione e il grado diverso di forza e di splendore, si distinguon gli artisti tra loro, e i differenti periodi d' attività di ciascuno. Pier della Francesca ne' suoi quadri ha una grande luminosità di cielo, la limpidità cristallina

dell'alba d'un giorno splendido; Giorgione, le vivide luci dell'aurora; Raffaello, nei primi quadri ha la dolce quiete mattutina, negli ultimi il contrasto della luce e delle ombre in pieno giorno; il Correggio nelle opere più tarde ha i colori tenui, rosei sbiaditi e violetti chiari; il Tiziano ne' quadri dell'età matura ha il fuoco dell'ora del tramonto. Raffaello ne' suoi primi tempi lumeggia le carni con bianchi rosei; Tiziano, con luci d'oro. Pare che il colore abbia seguito nelle opere d'arte la stessa evoluzione che ha nella terra, nell'aria, nel cielo a seconda delle stagioni. Dall'alba primaverile nei primi del Quattrocento, si passa ai fuochi del tramonto autunnale col Tiziano e il Tintoretto.

BASTI, poichè non ho l'intenzione di formular qui una nuova grammatica, bensì di spiegar le ragioni per cui, illustrando la galleria Crespi, invece di compilarne semplicemente il catalogo, abbia preso le mosse per trattare di molti e grandi problemi della storia e della critica d'arte.

A. VENTURI.

GLI ARTISTI EMILIANI

ANTONIO ALLEGRI DETTO IL CORREGGIO — GIACOMO E GIULIO
RAIBOLINI DETTI FRANCIA — BATTISTA DEL DOSSO
INNOCENZO FRANCUCCI DETTO INNOCENZO
DA IMOLA — LUDOVICO MAZZOLI
DETTO BIGO MAZZOLINO
BARTOLOMEO
SCHEDONE

ANTONIO ALLEGRI DETTO IL CORREGGIO.

LA NATIVITÀ.

(Tela a. 1,494, l. 1,534).

A Modena mosse i primi passi il genio che coronò l'arte emiliana del Rinascimento. Lo attesta un vecchio cronista del secolo XVI, indicando Francesco Bianchi Ferrari o del Frare quale maestro del divino Correggio. Come tutti gli artisti italiani dell'età d'oro, egli ebbe uno sviluppo precoce, così che a sedici anni, quando morì il vecchio suo maestro modenese, il giovane pittore delle Grazie doveva già essere pronto a sciogliere libero il volo. Dal vecchio maestro gli era derivata la fine spiritualità, cui congiunse la classica, austera solidità mantegnesca. Invero, morto il Bianchi Ferrari, il Correggio dovette recarsi a Mantova e far tesoro del retaggio artistico del venerando Mantegna, come si può inferire dalle prime opere, quali sono la Madonna col Bambino e gli Angioli, nella galleria degli Uffizi, la = Natività = della galleria Crespi in Milano, la Madonna con santi, nella raccolta Frizzoni, ecc., opere che mostrano fusi gli elementi del disegno e dello smaltato colore del Bianchi Ferrari, coi tipi del Mantegna. Per la Santa Elisabetta, nel quadro del Crespi, si servì del tipo di lei, ritratta in età senile, nel quadro della

Andrea Mantegna. Particolare del quadro in Sant' Andrea, Mantova.

cappella del Mantegna, in Sant' Andrea di Mantova; in uno degli angioli della Gloria potrebbesi vedere la derivazione da' putti mantegneschi, tondi nelle teste, con le boccuccie aperte in cerchio; ma pure il color gemmato e certe pieghe delle vesti con scanalature, cadenti a terra in forma di variati poligoni con angoli rientranti, ricordano il Bianchi Ferrari. Il colore marmoreo di Andrea non sostituì quello gemmeo del maestro modenese nell' opera dell' Allegri, che manifestava la sua gioia di coloritore nell' unire un bel drappo d' argento al velluto splendente come un rubino, l' ametista al dorato topazio. Ne nascono i più bei fiori dell' arte, tra cui l' angiolo volante innanzi ai pastori, col moto leggero delle ali d' una colomba che stia per posarsi a terra. E un' altra tendenza si manifesta nell' opera del Correggio: penetrare con la luce nelle tenebre, diffonderla attraverso le ombre diafane, risolvere i problemi che un secolo più tardi dovevano ripresentarsi al Rembrandt. Da uomo del Rinascimento, che si avvolge tutto di luce, egli non diede alle sue immagini gli effetti foschi e cupi del grande fiammingo, non le crude ombre carbonose di Gherardo dalle Notti, proiettantisi su volti accesi o giallognoli; ma fece sgorgare la luce come da una pura fonte, e tutto trasparire sotto le onde luminose. Come poi il Rembrandt, così il Correggio, nel disegnar le composizioni, pensò innanzi tutto alla distribuzione delle luci e delle ombre, a determinare il rapporto delle figure nell' insieme voluto. I contorni, i disegni delle persone e delle cose, perdono importanza nell' idea del maestro rispetto al loro colore, al loro effetto nell' atmosfera.

NELLA = Natività = del Crespi, il maestro fornisce il primo saggio della tendenza del suo genio, e preannuncia la = Notte = di Dresda. La luce schiara il corpicino sulla coltre candida e sulle bionde spiche, avvolge come d' un velo di bianchi vapori l' angiolo che precede i pastori, lambisce le altre figure ravvivando le carni e le fulgide vesti. Intanto scendono dall' alto, innanzi alla capanna, due genietti luminosi, e dietro ai ruderi del vecchio mondo, e dietro le rocce entro le quali s' apre il rifugio della santa famiglia, la luna imbianca le nuvole cacciate dal vento, e con una lista bianca di luce stacca l' orizzonte dai campi lontani, dormienti sotto l' ala della notte. Gli alberi quasi spogli curvano i rami con le scarse fronde ingiallite sotto il freddo invernale; la coltre del Bambino par che si stringa intorno al suo corpicino ignudo, gli formi la cuffia e lo fasci; la Vergine nasconde una mano sotto il drappo, che ricade dalla sua testina giovanile. Così il genio precoce del Correggio espresse con sentimento coloristico altissimo e nuovo il paesaggio. In un' altra opera dei suoi primi tempi egli rappresentò una scena pietosa al lume fioco della sera, con quattro figure, le cui ombre si disegnano lunghe pe 'l suolo, mentre in lontananza l' ultima striscia di luce crepuscolare sembra svanire, riflettendosi nelle ombre e nei vapori azzurri

del piano. Questo nel quadro del Benson di Londra, che, secondo un apocrifo evangelo, figura il Cristo in atto di prender commiato dalla madre, prima della Passione.

L genio dell' Allegri si rivela in tutta la sua potenza. Cristo ginocchioni innanzi alla Madre, con la testa china, con le braccia conserte sul petto, sembra aspettare la benedizione, mormorando in tono di preghiera l'addio; San Giovanni, che gli sta appresso, lo fisa col capo ripiegato, con le dita delle mani incrociate, profondamente triste, e par che stia per iscoppiare in pianto. E la Vergine più non si regge dal dolore, non riesce ad accostarsi al Figlio: con gli occhi senza luce, con le labbra socchiuse, come se il grido dell' anima vi si fosse spento, pallida, esangue, ella è sorretta dalla gentile Maddalena, nelle cui braccia lascia ricadere la destra, forse sollevata a benedire, o a trattenere, o a supplicare il figliuolo. Questo quadro ci dimostra di per sè quanto si andasse lontano dal vero nell' associare il nome del Correggio all' altro del Lotto, come può osservarsi al confronto dell' opera di quest' artista e dello stesso soggetto, nella galleria di Berlino, dove si vede un San Pietro accigliato, una vecchia che torce la bocca, un cagnolino che scherza con la sottana della committente del quadro, un gatto con occhi fosforescenti, un pergolato nel fondo, una rama di ciliegie e un' arancia nel davanti. Il Correggio creò un dramma, il Lotto fece una composizione coi primi materiali di bottega che gli capitarono tra le mani. Lorenzo Lotto impasta di rosa le carni, ma sempre ugualmente; ha le ombre terree e verdognole, e negli orli delle vesti segna ornamenti a rete, a rombi, a puntolini. Antonio Allegri cerca invece l' idea, con veri slanci, in una sacra estasi, o nell' ardore della voluttà. Lorenzo Lotto è un maestro sapiente; Correggio è il genio; quegli trova talora aggraziate e ingenue movenze per le sue familiari figure, questi le anima di una vita eterea; Lorenzo Lotto continua la tradizione, Correggio la corona.

A tornando alla caratteristica del genio del Correggio, rivelatasi in questo quadro giovanile della = Natività =, dobbiamo soggiungere che uno stesso senso degli effetti di luce si trova in un quadretto della galleria di Strasburgo, e uno stesso grado nello svolgimento pittorico dell' artista. Rappresenta Giuditta che ha reciso il capo ad Oloferne. Giuditta non è la efferata matrona, ma una gentile fanciulla, la quale china leggiadramente il capo e guarda la fante che la segue, in atto di porre nella bisaccia la leonina testa recisa, tenendo con la sinistra una fiaccola, che ne fa cader fortemente le ombre delle folte sopracciglia e taglia quei lineamenti di mascherone mantegnesco; mentre

CORREGGIO. Raccolta Benson a Londra.

LORENZO LOTTO. Museo di Berlino.

il profilo di Giuditta s' illumina di bellezza, e la sua veste gialla e il manto verde rifulgono di luce divina. L' opera appartiene al tempo stesso del quadro della = Natività =: la figura della fantesca richiama pure la Sant' Elisabetta del Mantegna, anche ne' lineamenti volgari e quasi in caricatura. E in Giuditta può trovarsi qualche segno che accenna a imitazione di profili di madonne mantegnesche; benchè il taglio severo di Andrea siasi addolcito, e la gentilezza fiorisca nella figura della liberatrice d' Israele.

Antonio Allegri detto il Correggio. R. Galleria di Dresda.

l Correggio è il pittore della luce. Nella Madonna di San Francesco di Dresda dipinge gli angioli azzurrini, come genietti della notte, che svaniscono alla luce mattutina, rosata dall' aurora; e poi, nella Madonna di San Sebastiano, pure a Dresda, gli angioli volano dorati dal sole. Accanto, nella Madonna del San Giorgio, altri angioli, tra le forti ombre, schiarati dalla luce estiva, che cade dall' occhio della cupola e lustra sull' argento e sul raso dei paludamenti dei Santi. Altri angioli ancora nella = Notte =, avvolti in una fiamma d' amore, vestiti dello splendore che emana dalla creatura divina, si diffonde, fuga le tenebre. E su per le cupole essi

vivono e ridono così che, al dire di Ludovico Carracci, bisogna vivere e rallegrarsi con essi. Quel senso della luce, o meglio, quell'accordo de' colori come suoni di lira, si rivela nelle opere del Correggio sempre più distintamente nel progresso di tempo. E ne è bellissimo esempio la Madonna col Bambino, di casa Campori, nella galleria di Modena. Il Bambino stringe graziosamente con una mano il dito anulare della destra materna, mentre con l'altra tenta di sollevarsi dal grembo della Vergine per stringerlesi al collo e cercare i baci di Lei, che, ripiegata la testa gentile, teneramente lo mira. È l'opera del periodo in cui il genio del Correggio stava per isciogliersi da convenzioni, da abitudini, da tradizioni, per aliare immortale su per le cupole di Parma. I contorni delle sue forme già si amplificano, l'armonia de' colori già si diffonde dolcemente come suono da angelico liuto, e le ombre cadono trasparenti come da luminosa nuvola primaverile. Il quadro è del tempo della perduta Madonna d'Albinea, con la quale ha affinità di movenze, quella Madonna che oggi conosciamo soltanto per le copie delle gallerie di Brera e del Campidoglio, nel 1647 strappata a viva forza dall'altare della parrocchia di Albinea, e nel 1720 improvvisamente sparita dalla galleria estense. Rimase forse sepolta tra le mura d'un convento, o fu donata dagli Estensi ai Re, che largivano protezione e diplomi in cambio di quadri? Il mistero più profondo regna sull'opera, e intanto la Vergine Campori sembra rivelare in parte le perdute dolcissime forme.

LA Madonna del S. Francesco, di Dresda, fu certo eseguita nel 1515; la Madonna d'Albinea e la Madonna Campori dovettero essere eseguite alquanto posteriormente. Prima del 1515, cioè tra il periodo dell'educazione del Bianchi e dello studio dal Mantegna, conviene collocare il quadro del Crespi, non indicato, certo per pura disattenzione, nella tavola cronologica delle opere del Correggio da Corrado Ricci. Un elemento affatto simile al quadro di Dresda può vedersi nell'angioletto librato in aria nella = Natività =, come appeso ad un filo attaccato alle reni. La testa tutta ricciutella del San Giovannino, nel quadro del Crespi, è simigliantissima a quella del Bambino Gesù, nella Madonna di Sigmaringen, dove pure si vede la Sant' Elisabetta ricavata dal Mantegna. Converrebbe quindi ascrivere ad un tempo alquanto precedente alla Madonna del S. Francesco di Dresda, al 1514 circa, il quadro della = Natività =; ma la gamma de' colori sembra attenuata nella pala d'altare di Dresda, mentre nel nostro dipinto si conserva ancor fulgida, così come nelle opere del Bianchi Ferrari. E sembra quindi naturale far retrocedere la data sino a mezzo il periodo che corre dal 1510 al 1515. Nella pala di Dresda le reminiscenze del pittore modenese scemano: si rivedono nel Mosè, figura a monocromato della base del trono, che ha la testa barbata lunga e

ANTONIO ALLEGRI DETTO IL CORREGGIO. Quadreria dell' Università di Strasburgo.

NEG. ANDERSON — DANESI IMP. ROMA

IL CORREGGIO

ANTONIO ALLEGRI DETTO IL CORREGGIO. Galleria granducale di Oldenburgo.

stretta, e il manto in lunghe pieghe strascicante sul suolo; si possono pure indovinare nelle teste degli angioli che svaporano nel cielo, tutte con la fronte a baule, col mento corto e le guancie grosse; in qualche piega uncinata, a occhielli, si rivede la forma particolare del Bianchi, ben distinta dalla piega sottile della veste bagnata e strizzata del Mantegna, com' è nel velo della Vergine; infine nelle montagne del fondo può riscontrarsi qualche ricordo delle lontananze che, sui quadri modenesi, si stendono come azzurre cortine nell' aperta abside celeste dell' altare. Ad ogni modo, nella Madonna del S. Francesco la maturità del Correggio appare maggiore, e non ci si trova più la fragranza del nostro quadro, la primitiva bellezza del bocciuolo del fiore. La Madonna Bolognini, del museo artistico municipale di Milano, e la Madonna Malaspina, del museo di Pavia, assegnate al periodo 1512-14, sono evidentemente posteriori, appartengono cioè al tempo in cui si vedono le Vergini dal velo cadente con l' un de' capi dietro gli omeri e l'altro sul davanti della spalla sinistra; quindi al periodo di transizione dell' artista.

QUANTUNQUE il Correggio abbia avuto in questi anni parecchie monografie, pure non sembra che sia stato bene compreso il suo genio. Ne diamo alcuni esempi. A Dresda si era sempre ammirata la famosa Maddalena, ma da qualche anno essa è considerata come la rea femmina che ardì portare il nome del pittore delle Grazie. A chi guardi però il bel volume delle chiome bionde morbide, non di vetro filato come suole dipingerle Adriano van der Werff; e le carni soffuse di rosa, con penombre dolcissime, e non di porcellana, come soleva farle quel fiammingo, lisciandole, pomiciandole, tirandole a lustro, si persuaderà che il nome del Correggio non fu detto invano innanzi al bellissimo quadro. Il suo segno, che negli ultimi tempi prese una grandiosità quasi michelangiolesca, si determina nella larga curva del gomito destro, non di stucco come Adriano van der Werff l' avrebbe dipinto; e la finezza del pittore che attinse alle fonti del Quattrocento si spiega nei minimi particolari, nel libro con le allacciature fornite di metallo, nella sagoma gentile del vasetto di marmo grigio, col coperchio e il piede d'oro. La gagliardia correggesca traspare nel paese, nei sassi indicati con un segno sicuro, senza mai alcuna delle minutezze, delle pedanterie, del gingillare di Adriano van der Werff. Ma come mai la bella Maddalena potè essere cancellata con un grosso segno dal novero delle opere del Correggio? Ci sono le tre dita della sinistra con una tinta lucida e con unghie a luci vivissime, quali fece del resto altra volta il Correggio in parecchie sue figure. Si guardò alle tre dita, e non all' insieme; non si ricordò, ad esempio, la Maddalena vera e propria di Adriano van der Werff, a Monaco, con un libro spiegazzato e un cranio orrendo, con le carni illuminate nei contorni da luci rossicce: una

figura di porcellana colorata, di un manierismo fiacco e melenso, che non si può dare a compagna della viva fanciulla di Antonio Allegri.

Oldenburgo, nella galleria granducale, si vede un San Giovanni Battista attribuito alla scuola lombarda, forse l'originale che si credette perduto, e che fu dipinto da Antonio per la sua città natale. Fu già pubblicato come opera della scuola di Raffaello, mentre non c'è dubbio alcuno che appartenga al Correggio la bella e dolce testa fiorente di giovinezza, con le labbra cinabrine e i bei capelli ricadenti a riccioli sugli omeri. Egli solo poteva formare quel corpo delicato, dar rilievo alle bianchissime carni con ombre trasparenti; egli solo seppe usare una sottile finissima imprimitura, e dipingere a larghi tocchi il paese, quegli intricati rami d'alberi con grosse foglie autunnali. Siede il bel San Giovanni fra le rocce con le gambe a cavalcioni, e con elegante atteggiamento tiene la croce nella destra, mentre ai piedi dell' apollineo giovine mormora tra i sassi un rigagnolo.

Monaco, il piccolo Fauno, vero gioiello correggesco, fu ascritto, secondo la opinione del Frizzoni, al Lotto. Sul verde folto lucente spiccano le carni morbide del faunetto, grazioso selvaggio con gli occhi nascosti dalle sopracciglia, il grosso labbro superiore che bacia la siringa, la testina ricciuta come coperta da un vello castano. Gira intorno alla persona, e per una cordicella e un nastrino si annoda sulla spalla destra del lioncello, un drappo turchino più intenso del cielo che ride dietro gli alberi, più della conica vetta che si eleva nel dorato orizzonte. Un liuto col manico a rostro d'aquila poggia accanto a lui; un daino nella campagna verde bruca l'erba. Il disegno del braccio che si ripiega è largo, ed ha il gomito appuntato proprio del Correggio; e così pure la gamba sinistra del fauno, polposa, in iscorcio, è caratteristica del medesimo pittore. A destra un albero eleva il fusto sottile sottile, con rade foglie, nel cielo striato d'oro.

i è messo in dubbio pure che il Ganimede di Vienna sia opera del Correggio, perchè uno stesso fanciullo si vede nella cupola del duomo di Parma. Ma se anche il maestro si servì di uno stesso cartone, diede una differente espressione al Ganimede, facendolo aggrapparsi intimorito alla nera ala dell'aquila. Il Ganimede dovette fare riscontro all'= Io =, che ha le stesse dimensioni, lo stesso grado di luce, la stessa trasparenza nelle ombre, gli stessi lumi dorati ne' biondi capelli, tra i cui riccioli sembrano scherzare gli zeffiri, la stessa fronte rotonda ugualmente lumeggiata, il medesimo rilievo per lo sfumato delicatissimo nelle carni grige, il medesimo delicato aspetto ravvivato da

un tenue rossore alle guancie, di cinabrino alle labbra. Quelle orbite azzurre, entro cui girano le pupille intimorite di Ganimede che sembrano dilatarsi nella penombra, sono l'opera del pittore delle Grazie. E qui si trova la imprimitura della tela propria del Correggio, quella sottigliezza dello strato di colore che si vede nella Danae della galleria Borghese e nella Io: mentre gli imitatori hanno la imprimitura grossa, con molto stucco, nel maestro è tenuissima, tanto che se la tela, come nel caso del Ganimede e della Danae, fu ripiegata e rotolata senza riguardo, l'intonaco cade a squamette, come l'acquerello d'una pergamena, si sgrana e lascia intravedere il fine tessuto. Eppure, anche guaste, le pitture del Correggio serbano la luminosità antica e la forza del rilievo. Il Ganimede fu restaurato, la clamidetta rossa svolazzante ha avuto rappezzi di un rosso aranciato; e tuttavia il fanciullo è divino. L'aquila ha qualcosa di araldico; eppure nel nero becco, che il sole lustra e indora, e nelle leggiere penne del collo, segnate sottilmente, essa appare nella sua fierissima bellezza regale. Giù nella terra il cane lupo, modellato con la scioltezza e la verità de' cani che si vedono tra gli occhi del pergolato nella camera di S. Paolo, abbaia. Stormiscono le frondi d'un albero a larghe foglie, dove l'oro par che stilli dai colori d'autunno. Le foglie sono grasse, dipinte da un pennello veloce, intriso di tinte dorate, così come sempre usò di fare il Correggio, anche nella Maddalena di Dresda. Il fondo è a tende azzurrine di monti, che si elevano sul cielo tinto dall'aurora.

LONDRA si è stati incerti nel togliere il nome del Correggio dal = Cristo nell'Orto = della National Gallery; eppure basta veder l'altro, l'originale del duca di Wellington, perchè ogni incertezza venga meno. Com'è divino il sentimento del Cristo, con gli occhi che si appuntano in alto, esprimenti il martirio dell'anima! Dalla testa si dipartono tremuli raggi di luce e cadon radenti sulle rocce, sui discepoli avvolti nelle ombre della notte. Nella copia della National Gallery il candido manto del profeta di Dio si accartoccia, perdendo la sottigliezza del lino e la nobiltà del drappeggiamento, e non si fonde con l'atmosfera, non si avvolge della luce che nell'oscurità fa apparire la bianca visione. Anche le carni in quella copia rosseggiano tanto da richiamare alla mente Lelio Orsi da Novellara, seguace in ritardo del Pittor delle Grazie.

ELLA galleria del Louvre a Parigi, sono date al Correggio, senza discussione, due tempere che rappresentano il Trionfo della Scienza, della Giustizia e dell'Arte, e sono del secolo XVII. Un putto ha il corpo cascante giù a sacco sui polpacci, le dita delle mani fanno le corna, i pollici de' piedi si allontanano dalle altre dita così da sembrar distaccati, e altrove il pollice si accavalla al dito prossimo; il colore è senza lucentezza; il disegno è la parodia di quello del Correggio; le teste fanno smorfie da maschere. La figura della Scienza, nel mezzo del quadro, è barocca; gobba è la Giustizia. Le mani

Antonio Allegri detto il Correggio. Galleria di Monaco di Baviera

sono uncini o rampini; i due angioli dell'alto, per le loro teste tonde, non richiamano le forme correggesche. La scena della punizione di Mida, con un suonatore di flauto dalle guance storte, e lo scorticatore con le gambe brevi e una lunghissima coscia fuor d'ogni proporzione, fa degno riscontro al trionfo barocco sopra descritto. Il fauno che sta davanti, sembra una pignatta colorata; la testa di Mida è copiata dal Laocoonte; la figura avvinghiata da serpi ha il mento enorme, le dita che sembran forcali; tutto è cartaceo, senza profondità; e i drappi rosei, violetti, verdi, sono scolorati, passati alla lisciva.

La cosiddetta = Madonna di Casalmaggiore =, a Francoforte sul Meno, è altrettanto indegna di portare il nome del divino artista. Sembra una pittura di Correggio veduta confusamente, indeterminatamente; le chiome delle figure sono senz'aria, senza luce; il paese è freddo, le montagne d'un azzurro scialbo; le pieghe delle vesti sono grossolane e pesanti. Le carni del Correggio qui divengono rosseggianti; la testa della Vergine ha grande la nuca, tondo il mento, ed è schiacciata e storta. Le tre figure sono in una natura fredda, quasi orbata di luce, tra toni uguali di colore e bianchi lividi. Non è questa la tavolozza del Correggio, il quale dipinge col succo delle rose i putti che guardano con grandi occhi innamorati attraverso gli spazi, volano, sciamano, carolano, s' abbracciano e sospirano. Nell' equilibrio tra le luci e le ombre appaiono la sua Danae, di purissime forme virginali, e Amore adolescente, con le ali variopinte, bello come un genio greco, ma che ha degli angioli cristiani la devozione a Dio. Le luci e le ombre si fondono, e si rilevano i corpi dalle carni eburnee, lucenti sulle bianche lenzuola, contro la cortina del letto grigio. A destra, due putti, che provano le frecce sulla pietra di paragone, per le loro curiose movenze infantili, richiamano dalla mitologia alla realtà della vita. Ed ecco, sul paesaggio autunnale, brillante d'oro nel verde, la Leda di Berlino; e in un' aureola di capelli biondi ecco Antiope dormiente, con le labbra mormoranti baci nel sonno; ed ecco Io, avvolta dalla morbida nuvola e dall'Amore. I corpi delle figure del Correggio sembrano sottrarsi alla forza della gravità, volar liberi nello spazio, e si vedono in iscorci audacissimi nell'aria. Su per la cupola della cattedrale di Parma, come in mezzo a un coro di voci argentine, s' innalza sulle nubi la Vergine, in dolcissimo abbandono, stendendo assorta le braccia, e tutt' attorno volano angioli, sospingendo le nubi stesse, per trasportare il fiore della grazia nei cieli.

A tali trionfi arrivò il grande maestro in venti anni, cominciando con questa = Natività =, che può additarsi come il primo fiore dell'arte del Correggio, come la fulgida aurora del genio.

GIACOMO E GIULIO RAIBOLINI DETTI FRANCIA.

LA VERGINE INCORONATA E SANTI.

(Tav. a. 0,31; l. 0,21).

UESTO quadretto di Jacopo e Giulio Francia, che può confrontarsi col simile dipinto del loro padre e maestro in S. Frediano, è un documento importante della trasformazione della sua arte nella maniera de' suoi più diretti discepoli. Là i Santi nel piano, secondo arcaiche reminiscenze, tengono lunghe striscie che qui sono soppresse; là i Santi hanno un movimento semplice e composto; qui si agitano, e abbandonano in giù le mani, mentre uno tra essi, quello che sta nel mezzo orante, sembra cadere riverso. Col crescer del moto delle figure, il colore perde la smaltata lucentezza, si accende nel rosso, si fa più intenso nel nero e nelle ombre, non ha più il suo equilibrio, la sua tranquillità, la sua freschezza. Come il Bagnacavallo loro contemporaneo, i due Francia minori risentirono l'influsso della maniera del Dosso, benchè ne cercassero invano la grandiosità, la sonorità, l'ariostesco fulgore. I due eredi dell'arte del vecchio Francia non ne seppero conservare il patrimonio sacro per la modestia, la purezza, la fine scrupolosa ricerca e la pietà; e i loro quadri, ad eccezione di quelli che portano il loro nome associato, vanno confusi con quelli d'altri autori, mancando essi d'un'artistica individualità, mischiandosi tra i tanti Bolognesi che sembrarono abbagliati dal quadro di Santa Cecilia di Raffaello e risentirono l'influsso della nuova grande arte romana, diffondentesi dalle incisioni di Marcantonio e, giusto in Bologna, anche dalla vicina Mantova, cioè dalle grandi opere decorative di Giulio Romano. Biagio Pupini, il Bagnacavallo, Girolamo Cotignola, i due Francia minori lasciarono in abbandono la bella tradizione e furono balzati or dall'una, or dall'altr'onda, qua e là, come fragili navicelle.

ELL' = Assunta = di Berlino (anno 1525), Giacomo e Giulio riproducono il S. Paolo della Santa Cecilia di Raffaello e sembrano sotto l' influsso del Bagnacavallo; nel frammento di trittico della collezione Rackinzky, pure a Berlino, dosseggiano nel Santo Militare con lo speron d'oro, e ricordano Francesco Francia nel modellato della testa del monaco. L'arte del vecchio Raibolini si era chiusa alla fine in formule, che dovettero sembrare ben povere alla nuova generazione spinta verso il meraviglioso, alla ricerca di effetti grandi e potenti. Dovettero parere ben meschine le sue composizioni con gli esili alberelli, come rami di salice, o lunghe felci ondeggianti sul fondo delle montagne azzurrine e nel chiarore del cielo; con le sue Madonne dall' espressione monacale, incorniciate di un bianco velo col contorno increspato e segnato da bianchi puntolini; coi suoi Santi dalle teste ripiegate divotamente, dalle lunghe mani senza nocche. Eppure era ben differente il vecchio Francia, quando esordiva nella pittura preparando le figure come col bulino, tanta ne è la precisione del segno, e ornandole come di smalti, tanta è la vivezza del colorito. Vi è tutta la diligenza dell'orafo, tutto il suo studio di niellare e smaltare, nel Santo Stefano della Galleria Borghese, nel Presepe di Glasgow, nella = Crocifissione = della biblioteca dell' Archiginnasio di Bologna, nel San Giorgio della galleria Nazionale in Roma, nell' = Adorazione del Bambino = al Louvre (n. 1435), nella Madonna della raccolta Mond a Londra. I contorni delle vesti paiono segnati da un sottil filo d' argento o d'oro damaschinato; il drago del S. Giorgio sembra avere incastonato entro l'occhio un rubino; i colori delle tuniche rifulgono; i marmi prendono l'aspetto di onici preziosi con fornimenti d'oro; le rupi del fondo sembrano rovine di edifici marmorei. Cadono le pieghe sul suolo, formando un ghirigoro di curve serpentine schiacciate. Il terreno è formato da piccole rocce con grotte, rocce

Giacomo e Giulio Francia. Galleria Crespi.

FRANCESCO RAIBOLINI DETTO IL FRANCIA. Chiesa di S. Frediano in Lucca.

che sembrano monumenti diruti; e, negli scoscendimenti del suolo, si veggono tonde macchie di cespugli. Quando Bartolomeo Bianchini commetteva al Francia il quadro che ora si vede nella galleria di Berlino, e il Salimbeni nel suo *Epitalamio* (1487) diceva:

Lui, Polignoto col pennello avanza,

egli era già un compiuto maestro, orafo, pittore, scultore, architetto. Come orafo abbiamo

Intaglio nell' arte di Francesco Francia. Museo del Louvre.

modo di studiarlo nei nielli, nelle medaglie e nelle monete, che sono veri camei, e nelle finissime placchette, generalmente assegnate a scuola dell' alta Italia: esempio, la Santa Barbara del Museo di Berlino (879 G.), il S. Martino che divide il manto col povero (idem, 879), Apollo e Dafne (857), una donna fuggente (2148). Come scultore o intagliatore, non possiamo tralasciar di ricordare la = Pietà =, ch' è nel Museo del Louvre, attribuitavi in generale a scuola italiana (n. 338), opera, che se non è di sua mano propria, certo appartiene a uno de' suoi più prossimi discepoli, come Marcantonio Raimondi, il

quale nelle sue prime incisioni si attiene con iscrupolo alle forme di lui. Da quelle stampe — per esempio, il Battesimo, studiato sul disegno del quadro di Hampton-Court (tanto superiore a quello di Dresda), il Baccanale, la Venere con un amorino e due aspidi in mano, ecc., — si possono ricavare più ampie cognizioni sulla versatilità del Francia e sulla ricchezza de' suoi motivi. E lo stesso si può dedurre dallo studio delle stampe del maestro I. B. dall'uccello, non bene classificate sin qui, anche per essersi

DISEGNO DI FRANCESCO FRANCIA. Raccolta Albertina a Vienna.

erroneamente supposto quel maestro una stessa persona con l'orafo Iacopo da Porto modenese, nella stampa della sua Europa, nel S. Sebastiano, nelle ninfe dormienti presso una riva. I disegni del Raibolini sono assai rari, e, tra quei pochi, alcuni sono dati ad altri. Nell'Albertina di Vienna, è assegnato a Ercole Grandi il più fine disegno del Francia (n. 1458), che sembra un finissimo niello. La composizione illustrativa del poema dantesco ci presenta figure con dita lunghe senza nocche, come suole disegnarle Francesco, e si vedono nell'ultima a destra, e nell'altra che s'avanza verso il toro. L'ultima figura a sinistra, di forme allungate, senz'anima, imbarazzata, è pure particolare al Francia, ed è sua propria la poca abilità di disegnare gli animali. Quel toro, come i cavalli dell' = Adorazione de' Magi =, a Dresda, e il destriero del S. Giorgio, nella galleria Nazionale di Roma, lo dimostrano appieno.

Piatto Faentino. Museo Correr in Venezia.

Piatto Faentino. Museo Correr in Venezia.

Piatto Faentino. Museo Correr in Venezia.

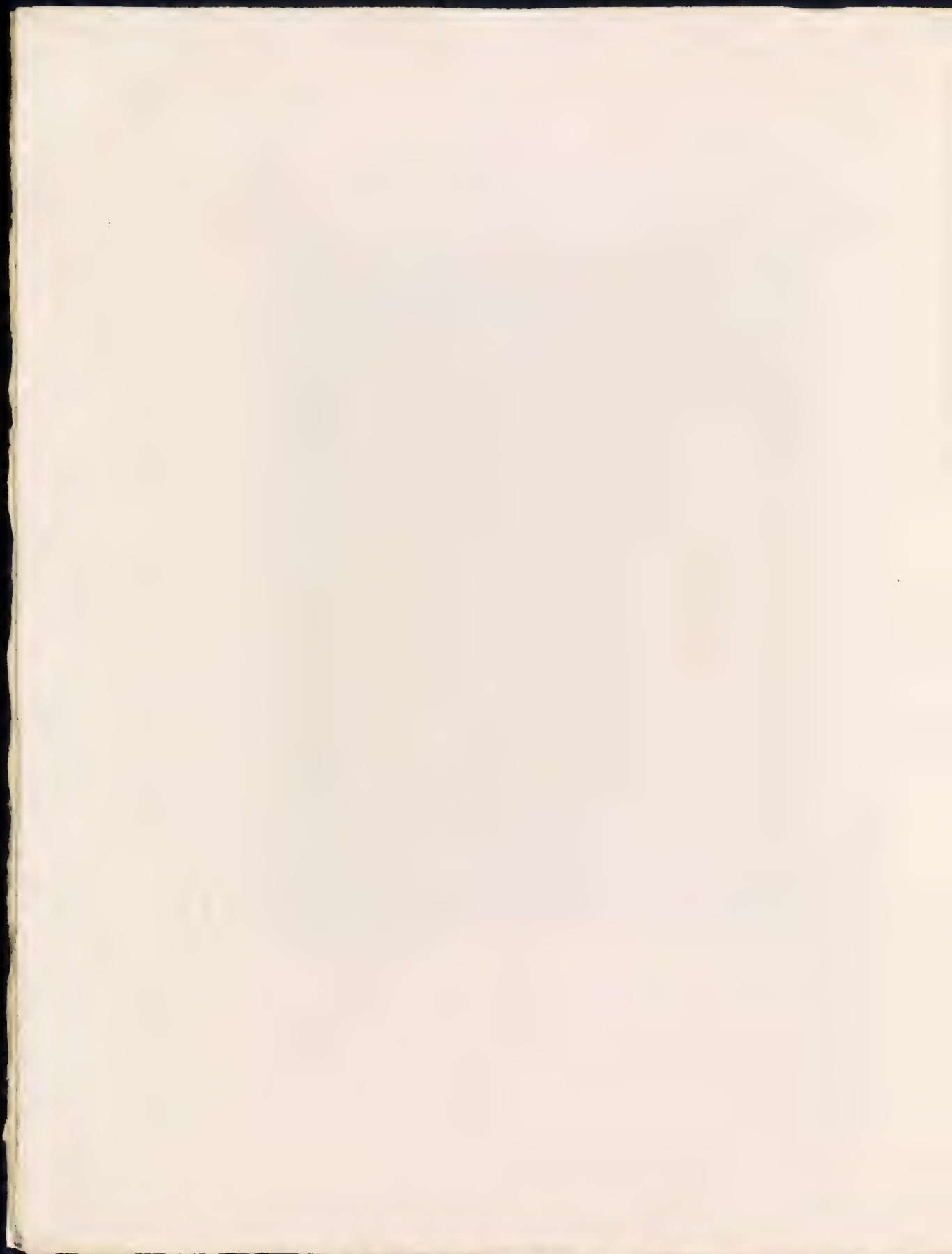
Piatto Faentino. Museo Correr in Venezia.

DISEGNI dell'Albertina, rappresentanti Paride e le tre Grazie, pastori che suonano, e anche quello con la figura di Apollo, ripassato ne' contorni, ci richiamano alla mente i piatti del Museo Correr della fabbrica di Faenza, per rapporti già indicati da un tecnico di valore, Federigo Argnani. I piatti recano la data del 1482, e sono stati ascritti a Timoteo della Vite, che li avrebbe quindi eseguiti prima d' apprendere la maniera del Francia, alla cui scuola si recò nel 1490, come lasciò scritto sotto quella data il Francia stesso in un libriccino di note, così: « Timoteo da Urbino... vole fare il pittore, e però posto in lo salone co' gli altri discepoli ». I piatti scodellati, che sono stati invece disegnati dal Francia, recano dipinti Orfeo ed Euridice, con certi maniconi ovali propri del maestro; Apollo e Marsia. In generale sono suoi tutti quelli in cui c'entra la figura del dio della musica. Altri appartengono a' suoi scolari, che disegnarono frequentemente per la fabbrica di Faenza, di Urbino e di Castel Durante. Conosciamo parecchie formelle maiolicate e piatti su disegno di Amico Aspertini, esempio la formella del Museo Correr, rappresentante « La grecha (*Elena*) per qui troia estinta fue. 1518, adì 15 dagoste »; un piatto del Museo dell'Ermitage (n. 220); altri del British Museum dipinti da Nicolò d' Urbino su disegno della scuola del Francia; un piatto del South Kensington Museum con Perseo in lotta col drago, su cartone del Francia, e un altro faentino con Diana e Atteone dell'Aspertini, ecc. Con gli elementi nuovi che abbiamo indicato, la figura del Francia seniore potrà meglio disegnarsi in avvenire, fuor dalla monotona cerchia delle sue sacre figure, e meglio apprezzarsi l'educazione data ai duecentoventi artisti accorsi alla sua bottega, il patrimonio lasciato ai suoi figli, Giacomo e Giulio.

BBIAMO detto che l'arte di questi due non è ben conosciuta sin qui; e invero al loro nome nelle gallerie ne sono sostituiti altri di padri putativi, e a Giacomo stesso è stato attribuito ciò che non gli appartiene, i disegni della raccolta Wicar di Lille, eseguiti nella bottega d'un maestro mantegnesco, da un adolescente, sopra i modelli quattrocentistici: studi di teste, di *maiestati*, ricordi di cose disparatissime, come nielli, stucchi, bassorilievi, quadri di differenti autori. Il Gonse e il Molinier li attribuirono a Giacomo Francia, e quindi si supposero suoi anche altri fogli dispersi del quaderno di Lille, alcuni nel volume dei disegni del Pisanello nella galleria del Louvre, e un frammento nella raccolta corsiniana in Roma. Nulla invece vi è dell'arte di quel pittore; e quindi l'identificazione di lui con Pellegrino da Cesena, e la formazione di un artista chiamato Giacomo Francia e detto Pellegrino, devono considerarsi un giuoco di combinazioni, in cui la storia non c'entra, semplicemente fatto per esercitare la fantasia e altre nobili

Piatto Faentino. Museo Correr in Venezia

FRANCESCO RAIBOLINI DETTO IL FRANCIA. Raccolta Mond a Londra.

facoltà della mente. Altre volte si è fatto credere Francesco Francia autore anche delle opere mediocri de' suoi figli, con l'apporre il suo nome al quadretto di una Madonna da pochi anni entrato nel museo civico di Faenza, e a un disegno del British Museum (1860, 6, 16, 71), rappresentante una Madonna dalle forme enfiate; e si è pronunciato finanche il divino nome di Giorgione innanzi a uno scuro ritratto della bottega di Giulio e Giacomo, in Bergamo, e il nome del nobile Lorenzo Costa innanzi a una grossa e tronfia donna uscita dalle stesse mani, ora nella galleria di Vienna (n. $\frac{85}{24}$). Nella galleria Lichtenstein, una copia moderna o modernamente rifatta di una Madonna di Giacomo Francia (n. 34) reca il suo nome; e così questa volta l'attribuzione sarebbe più giusta almeno delle altre appiccicate ai quadri non firmati dei due maestri. Il periodo a cui appartengono i due Francia può dirsi inesplorato; e ciò si spiega per il tedio che prende lo studioso innanzi a forme poco sincere. Ma nella storia dell'arte non si può trascurare alcun fatto, chè dalle forme in cui si riduce o si guasta o si rompe una forma bella, si può risalire a questa provandone maggior godimento, così come dopo un lungo soggiornar tra le nebbie, l'azzurro del cielo appare più splendido e più puro.

BATTISTA DEL DOSSO.

RITRATTO VIRILE.

(Tela a. 0,50; l. 0,38).

Ritratto su fondo verde dalle carni vivide, dalla barba con peli lucenti di un bianco sopra bianco. Nell'impasto, non forte come quello di Dosso Dossi, e nel rosseggiare delle carni ricorda un altro ritratto della galleria di Hampton Court, esposto da S. M. la Regina d'Inghilterra nel Burlington Fine Arts Club di Londra, nel 1894: quello pure su fondo verde e modellato con altrettanta cura. Anche per esso proponemmo il nome di Battista del Dosso, mentre escludemmo che questi o suo fratello avessero eseguito l'altro ritratto esposto nel medesimo Club da Lord Wimborne, recante la scritta: Anibal Sarachius | Anno Domini || 1520: pittura grigia, livida, su fondo cinereo, stentata, di un seguace del Garofalo.

Battista del Dosso, quantunque abbia collaborato per molto tempo col fratello, se ne distingue per certe reminiscenze della scuola di Raffaello, mentre Dosso Dossi appartiene al ciclo della pittura veneziana ritemprata e ravvivata dal Giorgione. Questa distinzione, fatta nel Cinquecento dal Dolce, può servire ancora a riconoscere i dipinti dell'uno e dell'altro. Dosso Dossi ottiene forti effetti, vivi contrasti di colore, che rapidi scorrono negli orli delle vesti e lampeggiano; Battista del Dosso ha intonachi più leggieri, modellatura meno forte, risoluzioni meno ardite e qualche grazia raffaellesca tra le formule date a lui dal fratello. Il primo dipinge i paesi folti d'alberi che stendono pel cielo biancheggiante le foglie autunnali colorite a tocchi pronti e larghi, con certa libertà tutta sua

BATTISTA DEL DOSSO. Galleria di Hampton Court.

della fantasia e della mano; il secondo, invece, dipinge le sue verdi masse d'alberi spesse, dense, e case biancheggianti in fila nel fondo contro le cortine azzurre dei monti. Pare che il Dosso, dipingendo, si metta all' unisono con gli smeraldi, i topazi e i rubini, e incastoni le sue composizioni su frange d'oro; Battista del Dosso si scalda alla vampa dell' arte del fratello, e si accende nel volto, ma il riverbero non ha la forza del fuoco

Dosso Dossi. Raccolta Benson a Londra.

che lo produce. Dosso Dossi è epico; Battista del Dosso è idillico. Quegli ha più del fratello un vivace senso naturalistico, che si dimostra anche nelle composizioni più rumorose, perfino nella = Circe = della galleria Borghese, la quale doveva contrastare, in un salone del castello di Ferrara, con gli arazzi di Fiandra; eppure il mastino con occhi sanguigni, il piccione, l' anitrella sono potenti riproduzioni del vero, così come nella = Circe = del Benson, a Londra, il daino, il cervo, due cani, il gufo e altri animali, attratti dalla maga, che raccoglie sulle belle carni ignude la luce crepuscolare, passata tra gli alberi e le macchie, lumeggiando le bianche piume d'un piccione e strisciando sulle onde dell' acqua, ove beve un pellicano.

ATTISTA Dossi venne probabilmente a Roma mentre Raffaello dipingeva la Madonna di Foligno per Sigismondo Conti, letterato fulignate e cameriere segreto di papa Giulio II. Nel 1517 era a Ferrara, e da quell' anno in poi lavorò di frequente in compagnia del fratello. Morto Alfonso I, ne fece il ritratto per Laura Eustochia Dianti, che se lo tenne carissimo, probabilmente quello stesso conservato nella galleria di Modena, ove è stato sin qui attribuito a Dosso Dossi.

BATTISTA DEL DOSSO. Galleria granducale di Oldenburg.

Altri due ritratti di principi estensi eseguì nel 1542; e nel 1544 ne dipinse uno di Andrea Alciati, famoso giureconsulto che insegnò ad Avignone, a Bourges, a Bologna, a Pavia e nell' Università ferrarese. Come si vede, i documenti lo dimostrano pittore di ritratti; ma questi, come quasi tutte le opere sue, vanno in generale sotto il nome del fratello o d' altri. Una Sacra Famiglia (n. 5) della galleria granducale di Oldenburg, affatto prossima all' altra della galleria Borghese, è ascritta appunto a Dosso Dossi,

benchè ci sieno gli stessi grandi occhi neri nei putti, lo stesso idillico sentimento nella Vergine e nel Bambino che accennano bramosi a San Giuseppe, il quale viene innanzi recando una corba di pere e di ciliegie; e infine lo stesso fondo col fiume serpeggiante, e, dietro, castelli e monti e monti. Così si dica delle altre Sacre Famiglie pure ascritte a Dosso Dossi, ma di caratteri identici a queste, nella galleria Borghese in Roma e nella copia antica in Budapest, con un S. Giovannino sopra un agnello (n. 175) e S. Giuseppe

Battista del Dosso. Galleria Borghese in Roma.

che mette i fornimenti a un asino; e dell'altro quadro, al Dosso pure attribuito per errore, nella galleria di Bergamo, con la Madonna, il Bambino, San Geminiano e San Giorgio.

Dal modo trito con cui sono dipinti i fiori nei quadri di Battista, può riconoscersi pure per sua, nella galleria di Dresda, la Pace con la face riversa (n. 127) attribuita al maggior fratello, che lì appresso si mostra per vincerlo e confonderlo con la figura della = Giustizia =, luminosa sul fondo a grandi foglie di vite. Come sembra farsi piccino nella stessa galleria Battista Dosso con la sua = Visione dei quattro Dottori della Chiesa =, dove sono degli angeli chiacchierini e Dio Padre sulle nubi che pare un maestro di musica (n. 129),

di fronte all'altra = Visione =, quella di Dosso, benchè guasta dal ridipinto! (n. 128) Mentre questi accende vivamente le carni, Battista cade a tingerle d'aranciato, come si vede pure nel quadro del = Sogno =, che è cosa proprio sua (n. 131); e mentre il primo tende alle grandi e solenni proporzioni, l'altro si studia di rimpicciolirle. Dosso Dossi a Dresda sembra rappresentare le sue tendenze nel San Michele (n. 125), che

BATTISTA DEL DOSSO. Galleria di Bergamo.

piomba giù dalle nubi sopra il cratere di un vulcano, donde tra le fiamme sulfuree il demone leva l'ispida testa e le mani unghiate verso la folgore di Dio. Il turbine che lo porta su quella voragine, ha spezzati gli alberi con l'impeto suo; altre nubi avvolgono il corpo di Lucifero che si rattrappisce, mentre intorno al capo dell'Arcangelo volgesi il disco del sole. Fulge tutto il vindice ne' capelli, nella corazza, nella veste orlata d'oro, nel manto color dell'aurora che vola all'indietro tra le ali rombanti e le nubi che turbano il cielo. Ecco lo spirito di Dosso Dossi, come si rivela nell' = Adorazione dei Re Magi = di Ludwig Mond, nella = Sacra Famiglia = del Campidoglio, nel = San Giovanni

BATTISTA DEL DOSSO. Galleria di Dresda.

Dosso Dossi. Galleria di Dresda.

Dosso Dossi. Galleria di Dresda.

Dosso Dossi — Galleria di Stuttgart.

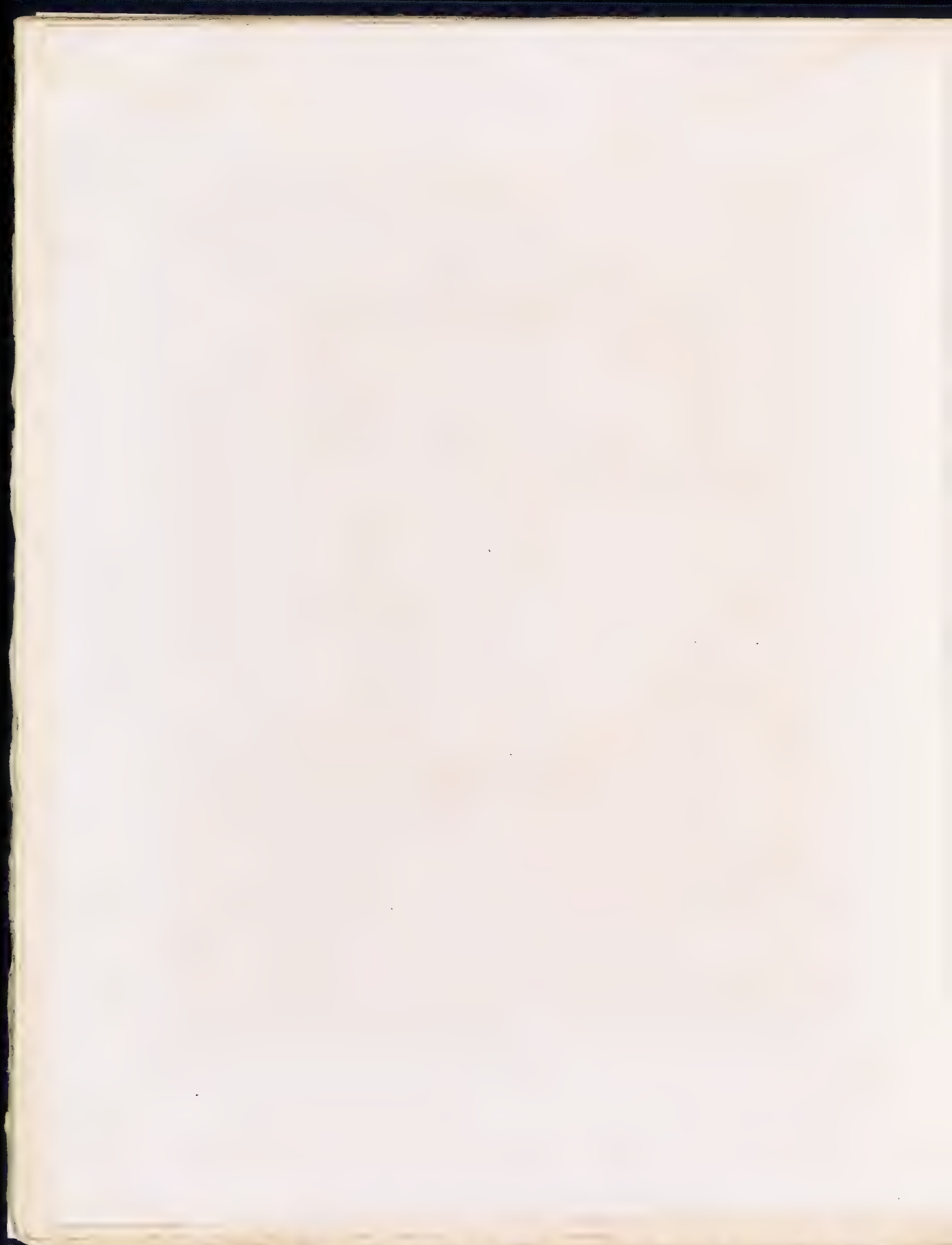
Dosso Dossi. Museo ducale di Brunswich.

in Patmos = di casa Chigi, nel = San Giorgio col bandierone = della galleria di Modena, e nel = Santo Cavaliere =, ascritto al Giorgione, nella galleria di Hampton-Court (n. 11), con certa corazza d'acciaio brunito, ove sono luci bianche come di lampo. Ed eccolo anche nel = Davide con la testa di Golia e un paggio = della galleria di Stuttgart (n. 9), originale vero e proprio del quadro della galleria Borghese (n. 181), volgare copia al confronto.

ANCHE i ritratti di Dosso Dossi si distinguono fortemente da quelli di Battista. Ce n' è uno a Budapest, sotto il nome di Giorgione (n. 86), di una testa giovanile, con chioma fulva, in atto di guardare insù severamente, con le labbra strette e gli occhi intenti: il sole batte sulla testa abbronzata e ravviva le labbra rosse. Ce n' è un altro, rivolto allo stesso modo, pure sotto il nome di Giorgione, nel museo ducale di Brunswich, di un guerriero potente, con fierissimo sguardo, e ombre forti sul volto, di caldo e intenso colore. Più bello di tutti è l'altro dell'Ammiraglio Moro, nella galleria di Berlino, ascritto al Tiziano. Col confronto di questi, possiamo ritenere di Battista del Dosso il quadro della galleria Crespi.

NEG. ANDERSON

DANESI RC ROMA

BATTISTA DEL DOSSO

INNOCENZO FRANCUCCI DETTO INNOCENZO DA IMOLA.

LA VERGINE INCORONATA E SANTI.

(Tavola a. 0,335; l. 0,26).

UESTO è uno dei quadretti eseguiti dall' artista poco tempo dopo che Raffaello dominò la schiera dei pittori bolognesi con la sua Santa Cecilia, collocata sopra un altare di S. Giovanni in Monte, a Bologna. Lo attesta specialmente il S. Paolo, che qui vediamo a sinistra, riduzione in diciottesimo della possente romana figura dipinta in quell' ancona dall' Urbinate. Ben poco resta della religiosa cura, della purezza del suo maestro Francia, in questa composizione dalle figure con le carni accese, dal verde sgargiante baldacchino, dai toni chiassosi. Anche nelle piccole proporzioni del dipinto l' autore cerca gli effetti delle grandi pale d' altare. Sul capo della Vergine un baldacchino, che quattro angioli tengono sollevato per lasciare scorgere allo spettatore l' immagine sacra; a destra S. Giuseppe con la verga fiorita, S. Francesco a sinistra; nel piano, S. Paolo e la Maddalena che offre al Bambino il vaso degli unguenti, come un gingillo; nel mezzo, seduto sul gradino del trono, un angiolo con le aperte ali variopinte, in atto di suonare il liuto. Come si vede, non abbiamo più qui l' anconetta, la *maiestate* graziosa con le poche, semplici cose de' vecchi maestri del Quattrocento; abbiamo il completo quadro in piccole proporzioni, equilibrato secondo i canoni della simmetria, con le figure che si fanno contrappeso di qua e di là dall' asse del dipinto. Non è più il fiore del campo offerto dall' arte alla divinità, bensì il mazzo composto dal giardiniere con regolarità, stringendo fiore a fiore, come tessere musive lungo linee e dentro cerchi. Qui Innocenzo da Imola si accosta al Bagnacavallo, suo compagno d' arte a Bologna, come può

ritenersi confrontando questo quadretto con la Madonna in gloria e Santi, di Dresda (n. 113), ove pure c'è il S. Paolo ricavato dall' ancona di Raffaello; e si avvicina pure a Girolamo Marchesi da Cotignola (esempio, il quadro di Berlino, n. 208, segnato Hieronymus Cottignola . | F. | MDXXVI) ne' colori accesi, nel baldacchino verde, nelle parti ad imitazione raffaellesca. C'è di questo maestro un altro quadro nella galleria di Modena, che andava sotto il nome di Pellegrino Aretusi o Munari, detto Pellegrino da Modena, e rappresentante la Natività di Gesù, il quale fu argomento di molto strane ipotesi al Minghetti e ad altri, al Tiraboschi, al Rosini, al conte Giov. Francesco Moreni. È tutto pieno di raffaellesche reminiscenze ricavate di seconda mano, come in generale ne sono gremiti i quadri di scuola bolognese nella terza decade del secolo XVI, nei quali si raccolsero dalle incisioni di Marcantonio Raimondi, di Marco Dente, ecc., e anche per gli esempi di Giulio Romano nella vicina Mantova. Alle forme speciali, e, potrebbe dirsi, comunali dell' arte del secolo XV, che rispecchiava per ultimo la varietà caratteristica delle città italiane, l' autonomia già determinatasi nella loro costituzione, succedettero forme generali. Come al Comune libero era succeduta la Signoria, e già balenava l' idea di un regno italiano; così nell' arte dalle forme comunali si era passati all' idea della bellezza tipica nazionale, che Michelangelo e Raffaello avevano determinata e diffusa dovunque. I mezzi di trasmissione delle forme artistiche eran divenuti più rapidi mercè la stampa; e una statua scopertasi in Roma, un' opera d' arte compiutasi in un luogo come questo a cui si volgevano gli occhi dal mondo intero, erano presto note alle genti, divenivan patrimonio

INNOCENZO FRANCUCCI DA IMOLA. Galleria Crespi.

INNOCENZO FRANCUCCI DA IMOLA. Galleria Borghese in Roma.

comune, fondamento nuovo al lavoro. Roma, che trasformò gli artisti accorsi a lei, e diede loro impulsi e quasi un' anima nuova, risplendè come artistico faro nel Cinquecento. Ma mentre attingevasi direttamente alle sue fonti vive, in altre città italiane si andavano formando ruscelli, che si dipartivano da quelle fonti medesime e fluivano da per tutto nel campo dell' arte. Così avvenne che molti pittori sembrassero della scuola di Raffaello, senza che mai ci fossero stati annoverati. Pellegrino Munari, cooperatore dell' Urbinate, fu messo nella schiera de' suoi discepoli; Innocenzo da Imola ed altri furono detti discendenti o eredi della sua maniera, senza che mai ne sentissero davvicino la sublime nobiltà.

NNOCENZO si ebbe un' accademica apoteosi del Giordani, che niuno più legge. Fu mediocre pittore rosseggiante, convenzionale, rugoso. Si servì di un tipo muliebre rubicondo, volgaruccio, con ricercata acconciatura dei capelli di un biondo dorato, tipo suggeritogli dalla donna ritratta nel quadro della Galleria Borghese, ascritto a torto dal senatore Morelli a Girolamo da Carpi (v. *Zeitschrift für bilbende Kunst*). È la donna che servì perennemente di modello all' artista, la sua Fornarina; l' armilla di coralli al polso, la catena d' oro al collo, i guanti nella destra assicurano che non è una figura ideale. Alcuna volta Innocenzo da Imola è confuso con altri suoi contemporanei, ad esempio nel quadro a lui ascritto (n. 280) del museo di Berlino, rappresentante la Madonna in gloria e i Ss. Alò e Petronio nel piano, dalle carni livide e con certe pieghe curiose, di bianco intenso, in S. Alò. Si può ben mettere a confronto quel dipinto con una delle migliori cose di Innocenzo, pure in Berlino, cioè la predellina della collezione von Kauffmann, e anche con le Madonne delle raccolte Vesendonck e Rackinzky. Altre volte egli è confuso col contemporaneo Biagio Pupini, meno rosseggiante, quale si vede nel quadro di S. Giacomo Maggiore in Bologna. Manca però un' opera che ci faccia conoscere Innocenzo sotto gli influssi di Francesco Francia, nella cui bottega, se il Malvasia seppe leggere nel registro ora perduto di quel caposcuola, entrò l' anno 1508, il 7 di maggio. Vero è che nella Kunsthalle di Carlsruhe vi è un grazioso dipinto (n. 437) che porta il nome del nostro pittore, con le carni delle figure non ancora accese e molta accuratezza nelle orlature a ricami dorati delle vesti. Ma non è ben chiaro che sia di lui, e non lo sarà finchè non si scopriranno e non serviranno a riscontro lavori autentici del periodo che precede il grande avvenimento artistico: l' arrivo della Santa Cecilia di Raffaello, in Bologna.

LUDOVICO MAZZOLI DETTO BIGO MAZZOLINO.

LA RESURREZIONE DI LAZZARO.

(Tavola a. 0,385; l. 0,51).

LA rappresentazione ha perdutò l' antica forma: il sepolcro non è la caverna chiusa da lapide, di cui parla l' Evangelo; nè l'edicola, a cui si accedeva per una gradinata, sì come la figuravano ne' sarcofagi i primitivi cristiani e quindi gli artisti del medioevo, con la mummia di Lazzaro fasciata al modo orientale, innanzi alla porta dell' edicola. Lazzaro esce qui dalla tomba aperta nel suolo, come da una cisterna; si è sollevato il coperchio marmoreo, ed egli vien fuori, sentendo già scorrere la vita nelle carni e nelle ossa; e come se ancor fosse tra la veglia e il sonno tormentoso, pianta un piede nel margine della fossa e, fatto puntello al corpo col destro braccio, sta per sorgere in piedi e rivivere. Il Mazzolino divise la composizione in due parti che si fanno riscontro: a destra il Cristo e gli Apostoli; a sinistra Lazzaro, le donne supplici e la folla degli spettatori, alcuni de' quali, secondo il consueto modo, si tengono le nari offese dall' odore che si diffonde dalla tomba scoperchiata. La scena si svolge sul fondo di campagne schiarate dal sole mattutino, sparse d' alberi dalle dense chiome scure, e chiuse da monti d' un azzurro vivissimo. Dominano il colore rosso di rame, l' arancio e il turchino intenso, come in tutti i quadri del Mazzolino; e qui, come sempre, le teste delle figure sono tonde, con occhi tondi da gufo, quasi offesi dalla luce, nascosti sotto le sopracciglia. Il Redentore serba il tipo che ha nel quadretto = il Cristo della Moneta =, nella collezione di Miss Hertz; e anche tutte le restanti figure si ripetono di continuo nelle altre opere del Mazzolino.

Nessuna natura d'artista è più chiaramente determinabile di questa, che offre stragrande conformità in tutta la sua produzione. Eppure il Mazzolino qualche volta è confuso con altri maestri. Un disegno della galleria degli Uffizi, certamente di Amico Aspertini, è assegnato a lui; e un suo ritratto (n. 106), della raccolta Weber in Amburgo, una testa su fondo verde, faccia tonda con palpebre rosse e occhi civettoni cerchiati di nero, viene attribuito al Franciabigio. Un suo disegno nel Kupferstichkabinet di Berlino, che rappresenta un Dio Padre nel *retto* e la Fortuna nel *verso*, nonostante la regolarità simmetrica della barba nel primo e la rotondità della testa nella seconda, è ascritto a Lorenzo Costa.

Disegno del MAZZOLINO nel gabinetto delle stampe in Berlino. *Retto.*

Il Mazzolino s' ispirò alla scuola di Ercole Roberti e del Costa, ma non ha nulla della foga di quello, nè della varietà di questo. Copiò Ercole Roberti in una piccola = Pietà =, già nella collezione Habich di Cassel; ma l'elevatezza della Vergine vien meno nella sua copia. Nonostante la finezza di miniatore e i colori smaltati, le sue composizioni sono povere di spirito. Sotto le convenzioni sparisce la vita, l' anima; le sue figure con gli sguardi senza direzione precisa, divergenti dal centro dell' azione, non si collegano, non si aggruppano naturalmente. E il loro colore di rame le rende strane, inverosimili. Certamente il Mazzolino imparò da Quentin Matsys, o si prese a modello qualche quadro di quest' artista; così almeno si possono spiegare quel rotondeggiare o curvarsi e arcuarsi di forme e di drappeggiamenti, ed anche i fondi con case o templi

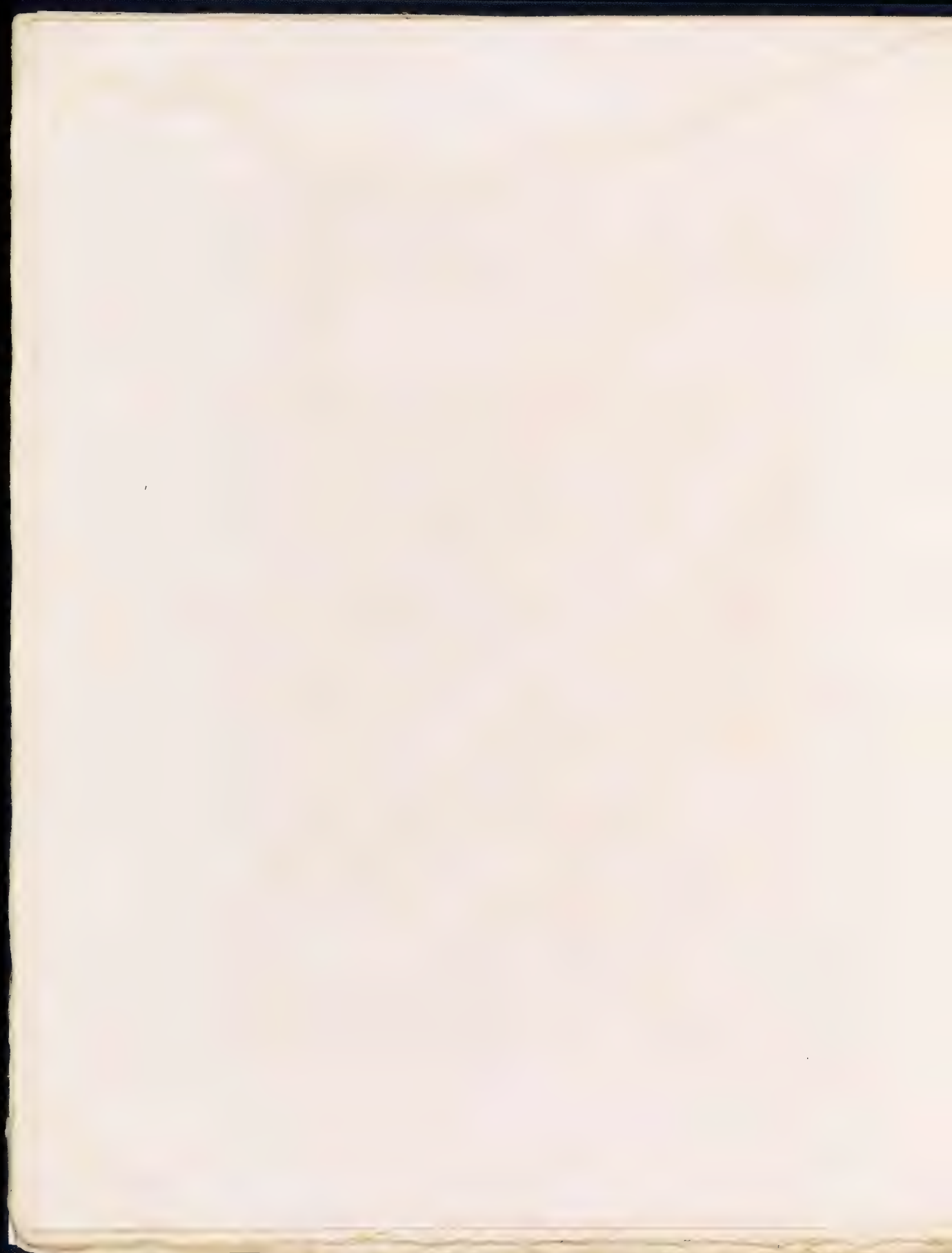
avvolti nell' azzurro, sì da sembrare ora edifici trasparenti di alabastro e di cristallo, ora cascate d' acqua illuminate da luce di luna. Eppure il pittore delle piccole tavolette, *Bigo manzulin,* esercitò un qualche influsso al suo tempo. Prima di tutto può ritenersi che Benvenuto Garofalo, il quale lavorava insieme con lui e con Domenico Panetti, l' anno 1506, ne' camerini di Lucrezia Borgia, fosse attratto alquanto dal suo fare. Potrebbe servire di esempio la Madonna attribuita a Cesare da Sesto (n. 67), della collezione Wesendonck di Berlino, in cui si notano, così ne' monti illuminati alla maniera del Mazzolino, come nelle pieghe alquanto rotondeggianti, gli addentellati di quel maestro col giovane Garofalo, il quale già si rivela più equilibrato del suo prototipo, e si riconosce negli occhi chiari della figura, con l' iride trasparente, boccaccineschi.

Disegno del MAZZOLINO nel Gabinetto delle stampe in Berlino. *Verso.*

L' ALTRO pittore ferrarese che porta il nome del Panetti, in un bel quadro della galleria del Louvre rappresentante = la Natività = (n. 1401), mentre mostra una certa discendenza dal Francia, nelle mani senza indicazione di nocche e nelle pieghe strascicate a terra, risente pure del Mazzolino, specialmente nel S. Giuseppe dagli occhi socchiusi, ma gli è superiore per l' equilibrio di tono. È un pittore alquanto impacciato, scarso di mezzi, come può ben vedersi osservando la culla del Bambino perfettamente ellittica, coperta da una coltre che appena con una piegolina rompe in qualche modo la regolarità geometrica. Ancora a Ferrara, nella pinacoteca dell' Ateneo, in un certo quadro rappresentante = l' Annunciazione =, attribuito al Dosso, ecco in alto spuntare un Dio Padre con largo cranio, con folte aggrottate sopracciglia, rosso rosso, come suole

dipingere il Mazzolino. Queste e altre opere ferraresi del principio del secolo decimosesto mostrano che anche il piccolo artista aveva un po' di seguito. Un pittore, probabilmente fiammingo, s' ispirò parte a lui e parte al Dosso in una serie di composizioni che vanno ne' musei sotto il nome or dell' uno or dell' altro. Ne sono esempio il quadro (n. 1388) del museo del Louvre e l' altro della Galleria Doria, = la cacciata dei mercanti dal tempio =, segnato con le lettere I A presso un fascetto di spiche. A quell' artista che pur s' ispirava al Dosso, volgendosi al Mazzolino sarà parso di vedere come un nanetto scherzante con i gufi e le bertuccie; tuttavia non spregiò il piccolo pittore per amore del grande, tentando di fondere le forme popolari del primo con le regali del secondo. E la finezza ereditata dal Mazzolino gli permise di mescolar forme che si possono guardare con una certa curiosità in quel loro insieme tutto ageminato d' oro.

NEG. ANDERSON — JANIS INC. ROMA

LUDOVICO MAZZOLINO

BARTOLOMEO SCHEDONE.

LA SACRA FAMIGLIA.

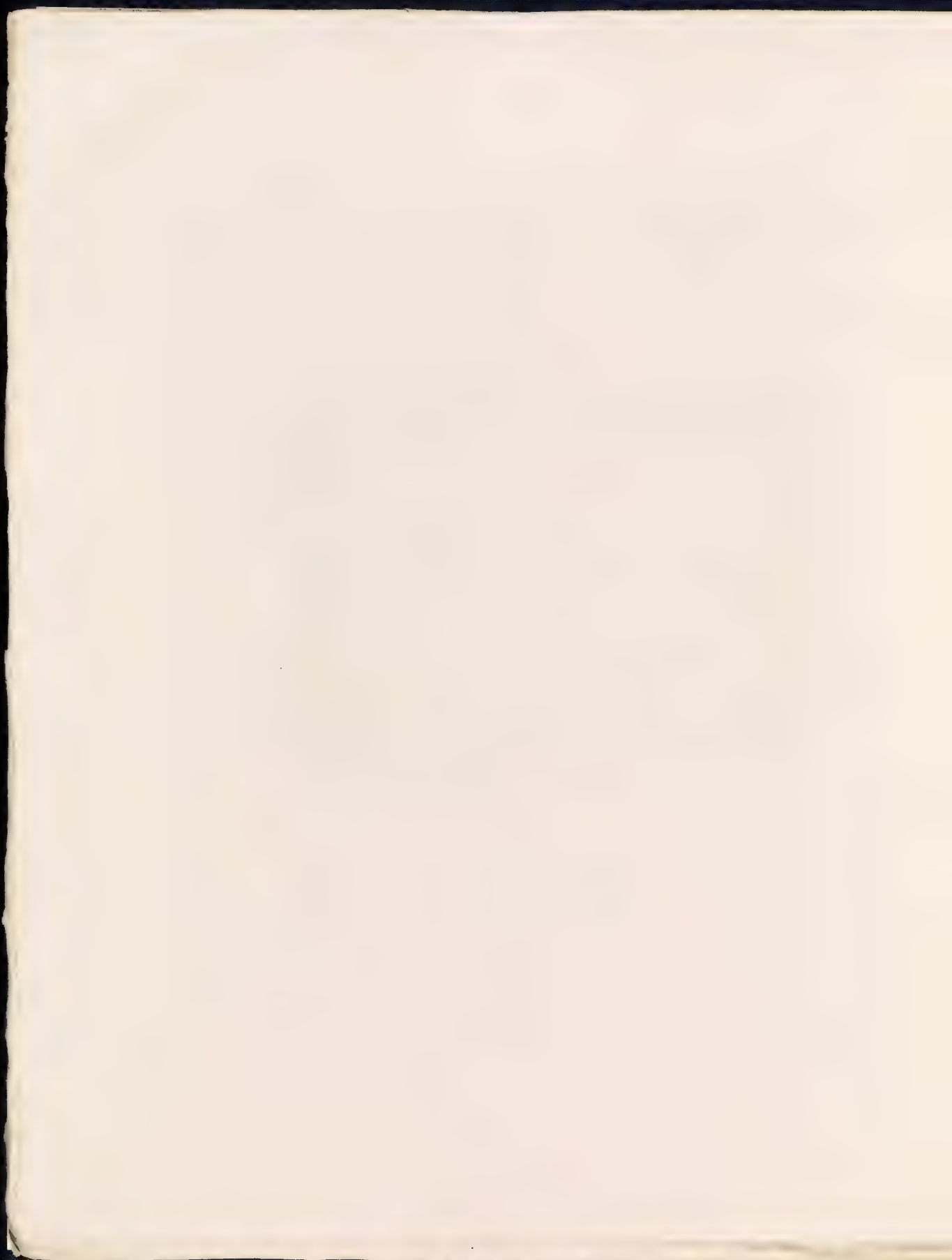
(Tela a. 0,29; l. 0,22).

UR qui lo Schedoni fa risplendere gli occhi neri vivissimi delle sue figure dal volto abbronzato; ma raccoglie con senso gentile il gruppo delle teste, move leggiadramente nell' abbraccio la Vergine e il Bambino, dà una curiosità infantile al San Giovannino carezzevole. La Vergine ha il drappo in capo, a foggia di turbante, così come lo Schedoni suole ornare le teste muliebri, per esempio, = la Carità = nel Museo di Napoli, e in generale le Madonne. Il San Giovannino, che si accosta a Gesù e gli parla affettuosamente, deriva da un tipo del Correggio, cominciato con la Madonna di Sigmaringen e perfezionato con la – Madonna del Latte = di Budapest; ed anche il modo di raggruppare le quattro teste nel breve rettangolo, deriva dal grande maestro che dominò la regione emiliana.

O Schedoni riflette per ultimo l' arte del Correggio, e mentre i Caracci, eclettici, la associavano a quella di maestri di Roma, di Venezia e di Lombardia, il pittore modenese continuava più semplicemente le tradizioni trovate nella sua città, ove il Correggio aveva disseminato fiori di ogni grazia. Niccolò dell' Abate, predecessore dello Schedoni, e che ci è stato figurato sin qui come dipendente per l' arte sua da Giulio Romano, fuse invece le forme del Dosso e quelle del Correggio, strinse insieme entro le sue composizioni le maniere de' due maestri che tennero il campo della pittura nell' Emilia. E ciò è dimostrato dalla grande pala d' altare a Dresda,

rappresentante il martirio dei Santi Pietro e Paolo, proveniente dalla chiesa di S. Pietro in Modena. Alcuni degli angeli che vi si vedono nella gloria, con i biondi riccioli agitati dal vento, ricordano il Correggio; il S. Paolo, nel basso, in iscorcio, richiama subito il martire Placido nella galleria parmense, e il manigoldo, nel fondo, ne ricorda un altro dello stesso quadro dell' Allegri; mentre la Madonna della gloria rammenta Dosso Dossi, e il paese con colonne onorarie, obelischi, ecc., tutto avvolto nell' azzurro, con alberi d' un verde intenso, ha simiglianze coi fondi di Battista del Dosso. Nicolò dell' Abate rappresenta così le condizioni dell' arte modenese verso la metà del secolo XVI. Il Dosso aveva collocato parecchi suoi dipinti nelle chiese modenesi, e per la Cattedrale aveva fatto eseguire da suo fratello Battista un gran quadro votivo ordinatogli da Alfonso I d' Este. Gherardo delle Catene, di Parma, ed altri continuavano le tradizioni ferraresi. Intanto restavano i due quadri famosi del Correggio, che formano oggi il vanto della Galleria di Dresda, e cioè l' ancona per la confraternita di S. Sebastiano e quella per la confraternita di S. Pietro Martire (con alcuni angioletti in gloria, de' quali soleva domandar Guido Reni: « se quei puttini di Antonio da Correggio erano addivenuti grandi »). Restava ancora il mistico sposalizio di Santa Caterina, quadro che ora vedesi al Louvre, ed era, a quanto lasciò scritto il Vasari, « tenuto da tutti i pittori in pregio, per la miglior pittura della città ». Questi esemplari dovevano tener desta l' ammirazione per il genio che coronò le idealità dell' arte emiliana; così che, quando, sullo scorcio del secolo XVI, trionfò l' artista quasi ignorato e il mondo s' inchinò innanzi alle sue imagini fiorenti di giovinezza, Bartolomeo Schedoni dovette essere attratto allo studio e all' imitazione di quelle che aveva intorno a sè. E a Parma, che pareva la nuova Mecca dell' arte italiana, chiuse la sua vita nel 1616 l' artista modenese, che diede alla galleria farnesiana le più belle produzioni del suo pennello. Quando sarà tessuta la storia delle diramazioni dell' arte del Correggio, Bartolomeo Schedoni troverà un posto d' onore; poichè egli amò il celebre maestro, e tra le secentistiche realtà della propria arte riflesse qualche gentilezza, qualche forma soave di lui.

GLI ARTISTI VENETI

BARTOLOMEO VIVARINI — DOMENICO MORONE — SCUOLA DI ANTONELLO DA MESSINA — BARTOLOMEO VENETO — BOCCACCIO BOCCACCINO — MARCO BASAITI — GIROLAMO ROMANO DETTO IL ROMANINO — ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO DA BRESCIA — BERNARDINO LICINIO DETTO IL PORDENONE — FRANCESCO RIZZO DA SANTA CROCE — GIROLAMO DA SANTA CROCE — PARIS BORDONE — SCUOLA DI PAOLO CALIARI DETTO IL VERONESE — GIULIO CARPIONI — GIAN BATTISTA TIEPOLO — SEBASTIANO RICCI — ANTONIO CANAL DETTO IL CANALETTO — FRANCESCO ZUCCARELLI.

BARTOLOMEO VIVARINI.

CRISTO SUL SARCOFAGO E ANGIOLI.

(Tav. a. 0,46; l. 0,76).

BARTOLOMEO Vivarini anche qui si manifesta nel tondeggiare delle teste degli angioli, nel gonfiore dei menti e degli zigomi, negli occhi chiari, nelle mani con grosse palme, ne' segni neri dei contorni nervosamente tracciati, nelle curve vene solcanti al disotto le carni, come cordoni, nelle giunture come legate strettamente e talora incise da grossi tratti, nelle pieghe che sembrano fratture marmoree. Abbiamo qui la ripetizione consueta di forme ne' particolari e ne' tipi, il nuovo naturalismo padovano, e l' abbandono delle formole gotiche di Antonio da Murano. Con Cosmè Tura e con altri del ciclo pittorico squarcionesco, Bartolomeo Vivarini ha comuni molti particolari: le giunture delle membra strettamente legate e incise con un grosso tratto, il tondeggiar delle parti, e in generale la burbera fierezza de' personaggi. Ne' severi dipinti del maestro vi sono note festosissime di colore; ricordiamo ad esempio il frammento del polittico di Conversano (ora nella galleria di Venezia), con la incorniciatura a trafori, a minuti intagli gotici, simili a filigrana, e dove il carminio dell' abito di San Girolamo e delle vesti e dei mantelli degli altri Santi squilla sull' oro del fondo. Ad ogni modo egli non ottenne nelle sue Vergini la nobiltà di quelle di Giambellino, dal bel drappo bianco sul capo, dalle carni eburnee, soavissime. Giambellino, nelle sue prime Madonne, rappresentò il Bambino benedicente in piedi sur un parapetto; più tardi lo fece godere dell' affetto della Madre, sulle cui mani poggia le sue, per rispondere alle carezze e stringersi a lei. Prima la maestà della Vergine, secondo la tradizione, e con gli appellativi bizantini inscritti accanto alla immagine sua; poi l' idillio materno.

ccanto a Giambellino, Bartolomeo Vivarini sembra un barcaiuolo dell' isolotto di Murano presso un doge. Questi copre di serpentino gli altari della Vergine, vi profonde ornati che sembrano intagliati da Tullo Lombardo, e vi aderge il trono sul fondo d' alabastro, sotto la cupola a musaici d' oro; quegli si contenta di porre sullo scanno di legno della Madonna due vasetti di terracotta con alcune pianticelle. Bartolomeo eseguì più volte la Madonna con le mani giunte, adorante il divin Figlio dormente sulle sue ginocchia; Giambellino dipinse lo stesso soggetto nella forma

Bartolomeo Vivarini. Galleria Crespi.

stessa (n. 591 della galleria di Venezia), ma il suo Bambino è abbandonato al sonno, col braccio destro cadente lungo le ginocchia della Madre, e la testa piegata, i labbruzzi stretti, le guance di rosa, gli occhi velati da una lieve ombra trasparente. Il barcaiuolo muranese si contentava di rendere la immagine sacra rispettosamente; il nobiluomo veneziano la innalzava sublime nel regno dei cieli e della bellezza.

iambellino, nella rappresentazione del Cristo sul sarcofago, fece gemere il Dio, che china il capo sulla guancia materna o dorme dolcemente abbandonandosi sulle braccia degli Angeli; mentre il Vivarini si attenne a un tipo più antico, quale si vede ad esempio nel preteso quadro del Mantegna, nella galleria municipale di Padova, ove il Cristo sta pure ritto sul sarcofago, con le palme aperte, come poggiato alla croce che si erge dietro a lui, china gli occhi

profondamente triste, e sembra torcer le labbra per infinita amarezza. Nella cimasa dell' ancona della chiesa de' Frari, Bartolomeo Vivarini rifece il Cristo della galleria Crespi, col nimbo vitreo, con le due ciocche di capelli cadenti a mo' di spirale sulle spalle, con le dita dalle falangi gonfie, col sangue che esce dalla ferita del costato e riga il torso. Non è l' *Ecce Homo,* non è il Cristo in croce, bensì l' astratta figura del Dio martire, l' immagine esposta ai fedeli coi segni del supplizio e della morte.

Quadro attribuito al Mantegna. Galleria di Padova.

Bartolomeo Vivarini, riconoscibilissimo per i suoi caratteri, è stato confuso alcuna volta con altri maestri. A Venezia stessa l' *Ecce Homo*, pittura che gli appartiene senza dubbio (n. 30), è stato attribuito a Quirizio da Murano; e alla scuola vivarinesca è assegnato un quadro rifatto (n. 616), ov' è un grazioso motivo del Bambino che stringe il pollice della destra della Vergine, e vi sono gli occhi chiari propri del Vivarini, con le iridi segnate da punti neri, le sue giunture tracciate come da solchi. Non sono invece di Bartolomeo i quadri a lui ascritti della stessa galleria (n. 614 e 620), con ornati e membra di figure e drappeggiamenti contornati grossamente di nero.

BARTOLOMEO VIVARINI. Chiesa de' Frari in Venezia.

BARTOLOMEO VIVARINI. Basilica palatina di S. Nicola in Bari.

ARTOLOMEO Vivarini, Carlo Crivelli, Lazzaro Sebastiani, Cosmè Tura, Marco Zoppo, Gregorio Schiavone, il Parenzano ed altri rappresentano l'irradiarsi della scuola padovana dello Squarcione. Carlo Crivelli portò da Venezia nelle Marche e nell' Umbria le sue stoffe di velluto a fiorami d'oro per appararne magnificamente le ancone d'altare, insieme con festoni di cetriuoli e di cedri;

BARTOLOMEO VIVARINI. Cimasa del quadro nella chiesa de' Frari in Venezia.

Lazzaro Sebastiani, povero e freddoloso artista, restò a Venezia, ove lavorò con diligenza e con molto amore per la simmetria e la prospettiva, nel disporre figure e cose intorno all'asse mediano de' suoi dipinti. Tra questi maestri veneziani, il Vivarini, non ostante il suo fare burbero, attrae singolarmente, perchè la schiettezza del suo animo si rivela nelle semplici forme e la naturale sua forza nelle immagini severe. E dovette attrarre nel suo tempo ammiratori e compratori, poichè parecchi de' suoi quadri si ritrovano fuori di Venezia, e uno finanche nella basilica palatina di Bari.

DOMENICO MORONE.

LA CADUTA DE' BONACOLSI.

(Tela a. 1,655; l. 3,16).

RIMA opera di Domenico Morone, veronese, è la Madonna nella galleria di Berlino, recante la scritta *DOMINICVS MORONVS PINXIT. DIE XVIII APRILIS MCCCC*[L]*XXXIII,* in cui egli si mostra continuatore delle gaie tradizioni della pittura della sua città. In due quadretti della National Gallery di Londra, scene d'un torneo, frammenti della decorazione d'una cassa, vi sono accenti di colore scintillanti e reminiscenze del Pisanello nello scorcio de' cavalli, nello studio del moto degli animali; ma il suo capolavoro è questo quadro, che rappresenta la battaglia data dai Gonzaga ai Bonacolsi, eseguito nella piena maturità dell' artista, che si firmò nel dipinto, sotto la lapide a sinistra, così: *Dominicus Moronus veronensis pinxit. 1494.* Gli affreschi della cappella di Sant' Antonio da Padova in S. Bernardino di Verona, tutti guasti, non lasciano più comprendere le lodi prodigate all' opera dal Vasari; nè quelli dipinti solo in parte dal Morone, l'anno 1503, nella libreria del convento di S. Bernardino stesso, ci dànno la cognizione compiuta della sua maniera, così come ci è fornita da questa grandissima tela, ordinatagli dal marchese Francesco Gonzaga per ornarne il suo palazzo di Pusterla

o la Corte. Sulla lapide, a sinistra, l' intenzione del marchese si rende manifesta con queste parole:

PASSARINO BONA
CVRSIO VICTO
TIRAMNORVMQVE
OMNIVM PERFIDIA
SVPERATA LOISIVS
GONZIACVS TOTO
EIVS POPVLO ACLA
MANTE ANNVENTEQVE
ANTE SVOS OMNES
PRIMVS MANTVA
NVM IMPERIVM
ADIPISCITVR

OMENICO Morone eseguì una vera ricostruzione storica dell' avvenimento. L' arte, che aveva già riflessa la vita contemporanea, eternata col Mantegna la famiglia dei Gonzaga, con Francesco del Cossa la umanità di Borso d' Este, si rivolgeva all' antico, e, come nel salone del Palazzo Ducale, sin dal principio del Quattrocento, Gentile da Fabriano, il Pisanello ed altri si erano provati a ricostruire gli antichi fasti della Serenissima, Domenico Morone, obbediente alla volontà del Gonzaga, tradusse nei colori l'avvenimento accaduto il 16 agosto 1328. Ma la ricostruzione d'un tal fatto, avvenuto nelle strade di Mantova fra gli edifici ancora esistenti, richiedeva molto scrupolo nell' artista; e a lui conveniva di svolgere i diversi momenti dell' azione guerresca, per ispiegarla ne' suoi particolari. Il Vasari, discorrendo del Ghiberti, condannò il metodo di rappresentare varie azioni successive di un medesimo soggetto; ma l' unità aristotelica dell' azione, quale fu concepita al tempo del pittore-scrittore, non era propria dell' arte italiana. Già nel raccontare gli avvenimenti sacri, per svolgere sulle porte delle chiese le istorie bibliche ed evangeliche, s' erano riuniti in uno i diversi episodi d' un fatto. Lo spazio costringeva a rendere il soggetto in una forma riassuntiva. Ma il naturalismo dell' arte nostra diede ritratti d' uomini e non tipi, nè sottintese in simboli caratteri e azioni, e piuttosto che lasciare intravedere lo svolgimento d' una scena, volle sempre mostrarla in chiara guisa ne' suoi diversi momenti. « Ecco il modo » (scrive l' Amadei, riassumendo il racconto dell' Aliprandi e del Platina, riguardo la lotta de' Gonzaga contro i Bonacolsi) « che tenne Luigi Gonzaga per liberare la patria da così tirannica oppressione di Passerino Bonacolsi. Correva la stagione del mietere ed era opportunissima per coprire la lontananza di Guido, primogenito di Luigi, dalla città,

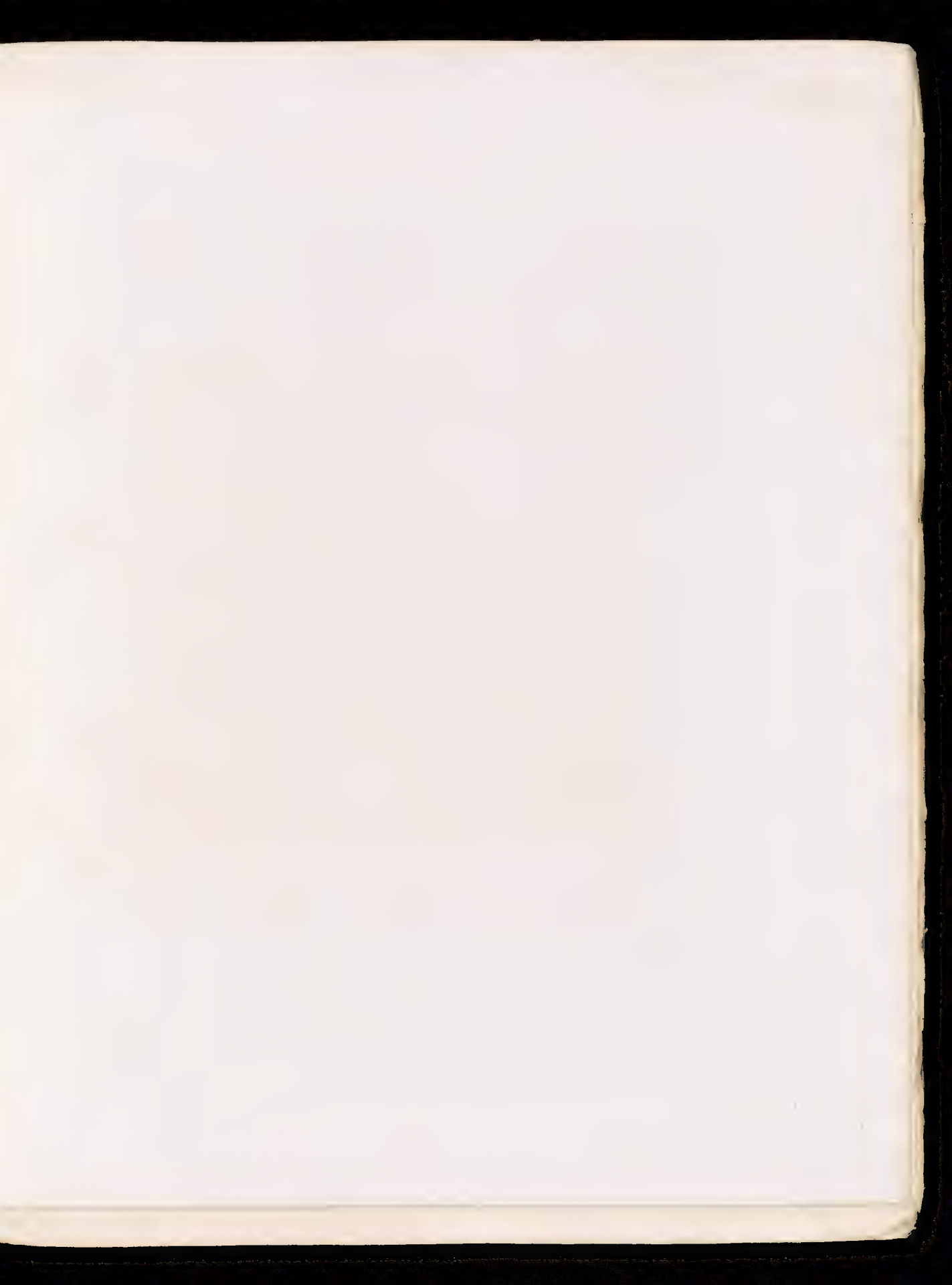
Domenico Morone. R. Galleria di Berlino.

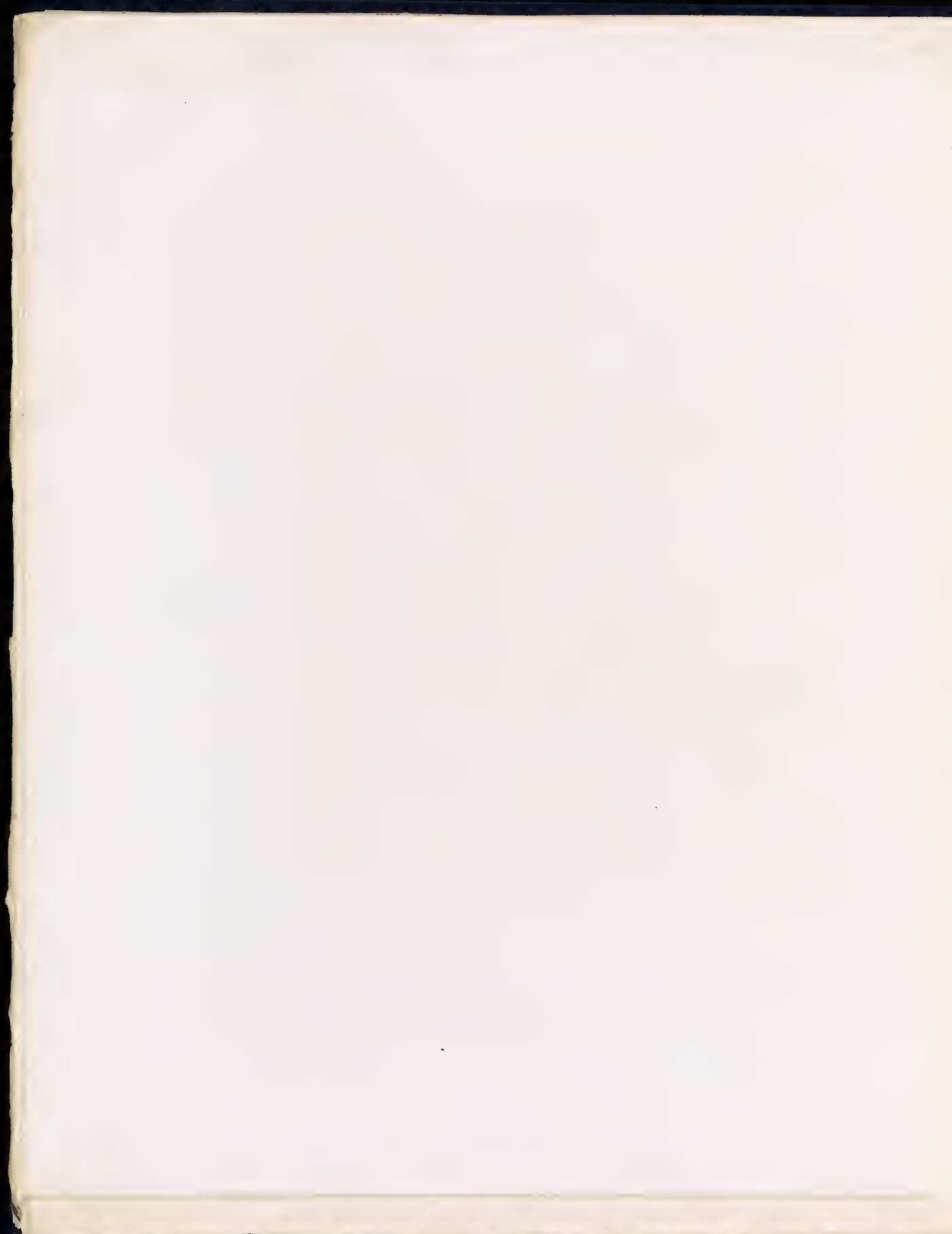
DOMENICO MORONE. Galleria Nazionale di Londra.

Domenico Morone. Galleria Nazionale di Londra.

mostrando urgenza di starsene nel suo castello di Marmirolo; ma Guido andossene invece a Verona per abboccarsi con Cane della Scala e indurlo a dargli gente armata per secondare l' ideato disegno, ben sapendo che fra Cane e Passerino passavano certi disgusti molto opportuni all' intento suo. Lo Scaligero promise e mandò un certo numero di fanti e di cavalli a Marmirolo. Guido, dopo aver guadagnato a sè il capitano della guardia della porta de' Mulini, fece entrare all' ora convenuta la gente armata da

Piazza Sordello a Mantova.

quella porta, e Luigi, coi figli Filippino e Feltrino e i loro aderenti, irruppero, colle loro genti armate, nella piazza di San Pietro, assalendo il palazzo di Passerino, il quale all' improvviso assalto male potè resistere co' suoi soldati, e dopo sanguinoso conflitto, i Gonzaga s' impadronirono della famiglia Bonacolsi e si gridarono signori di Mantova. Pochi giorni dopo, Luigi Gonzaga ricevette sulla piazza di San Pietro la bacchetta del capitanato dalle mani di Lorenzo de Donesmondi, massaro del comune, giurando fedeltà agli statuti, e, vestito delle insegne di capitano e accompagnato dai magistrati e dalla nobiltà, entrò nella chiesa di San Pietro, ove Luigi fu dal vescovo di Mantova benedetto colle solite sacre cerimonie ».

DOMENICO MORONE

DANESI INC. ROMA

L pittore Morone, come bene osserva il chiaro studioso di storia mantovana Stefano Davari, ritrasse con grande fedeltà la narrazione ne' suoi diversi momenti. Difatti la torre, a sinistra di chi guarda il quadro, è appunto quella ancora esistente; dal ponte de' Mulini si accede in città, passando dalla sua porta. Entrano gli armigeri, volgono per una stradicciuola che costeggia la grande ancona di Sant' Agnese (piazza Virgiliana) e mette dietro il palazzo e la fortezza eretta

Palazzo Ducale in Mantova.

da Pinamonte Bonacolsi l'anno 1281; intanto cavalieri e fanti si azzuffano sulla piazza di San Pietro, quelli de' Gonzaga qui sopraggiunti dal palazzo di Luigi Gonzaga (via del Ginnasio), per circondare, con gli altri armigeri condotti da Guido, la fortezza de' Bonacolsi, che nel quadro è rappresentata dalla torre della gabbia, dalle mura merlate ancora in parte circostanti alla torre e da un resto di arcata allora protendentesi sulla via (oggi Cavour). Il palazzo del Capitano, costruito nel 1295-1300, si vede a destra, come è anche attualmente, ad eccezione de' poggiuoli, non più esistenti sulla facciata. Sorge appresso la casa di Guido Bonacolsi, *magna domus,* nella sua antica forma. In fondo della piazza la cattedrale erge la facciata marmorea, come una gotica pala d' altare terminata da

cuspidi. Essa non è più così bella quale uscì dalle mani dell'architetto Giacomello di Venezia, tra gli anni 1399 e il 1401, e degli scultori Pierpaolo di Venezia e Giacomino di Pavia. Accanto alla cattedrale, la severa torre romanica, costruita sul finire del secolo XII; nel fondo, l'antica chiesa di Sant'Agata col campanile, e case che formavano parte del rione degli Scaglioni, chiesa e case scomparse dopo il 1494, anno in cui furono qui riprodotte da Domenico Morone. Per far largo agli armigeri che s'introducevano

Piazza Sordello in Mantova.

in Mantova dalla porta de' Mulini, l'artista si permise la pittoresca licenza di sopprimere i palazzi bonacolsiani (ora de' Cadenazzi e de' Castigliani), i quali ancora sorgono al lato sinistro della piazza Sordello. Ma nel resto fu fedele al vero, e ci lasciò un quadro ove si può studiare, anche ne' minuti particolari, l'antica Mantova. Il Davari, da cui abbiamo ricavata la determinazione degli edifici rappresentati, osserva che la torre, centro della fortezza bonacolsiana, non reca la gabbia che servì a denominarla; ciò prova come nel 1494 non ci fosse ancora; vien meno quindi la leggenda de' cronisti, i quali pretendono collocata quella gabbia di ferro per supplizio de' rei sin dall'epoca in cui Mantova si resse a libero Comune. I documenti confermano l'esattezza del

Torre della Gabbia in Mantova.

Morone nel riprodurre la torre, poichè prima del secolo XVI non si trova cenno della gabbia. Solo nel 1505, Giovanni de Canibus, capitano di giustizia, propose al marchese « di far fare una gabbia di ferro de fora de la torre de le pregioni, per mettervi a morire de fame un famoso ladro, ribaldo et assassino ». E nel 1576 si trova notizia di un *famoso borsaiuolo,* per nome Marchino Ziganti, che fu tenuto per oltre tre mesi racchiuso nella gabbia. Quindi, conchiude il Davari, essa fu fatta soltanto nella seconda metà del secolo XVI; e quel lugubre arnese di tortura non si deve già al libero governo dell' antico Comune di Mantova, ma, molto probabilmente, al più dispotico dei principi di casa Gonzaga, il duca Guglielmo.

LTRE avere riprodotto con ogni scrupolo il luogo del conflitto, con ogni varietà armi ed armati, Domenico Morone si studiò anche di rendere la vita ordinaria, così bruscamente interrotta dalle fazioni. E verso la porta per la quale entrano gli armati, dipinse un uomo conducente un mulo carico di soma, per indicare probabilmente come quella strada fosse frequentata da chi portava grano ai mulini. Infine, a completare il racconto figurato, dipinse Luigi Gonzaga che, vestito delle insegne di Capitano, circondato dal clero e dalla nobiltà di Mantova, esce dalla Cattedrale, e s' avvia verso i Magistrati del Comune, che stanno in cappa magna sulla piazza, seduti ad un banco, e va a giurare obbedienza e fedeltà al Comune sul libro degli Statuti cittadini. Le montagne che si vedono nel fondo del quadro sono Monte Baldo e la catena de' monti veronesi, fantasticamente dipinti, e invisibili dalla piazza di San Pietro, ma non dalla Virgiliana. A sinistra poi, dietro la torre de' mulini, pare indicato un serraglio murato, forse quello di Porto, con la strada che conduceva a Marmirolo.

IL Davari non ha trovato tracce nell' archivio Gonzaga nè del pittore, nè di opere sue; e finanche nell' inventario generale degli oggetti d' arte esistenti nella Corte l' anno 1627, pubblicato dal D' Arco, non è cenno alcuno di questo dipinto. Tuttavia, in un' ordinanza arciducale del 1713, si ingiungeva al marchese Silvio Gonzaga, dell' antica famiglia de' Corradi, di consegnare alla « amministrazione arciducale un quadro, che già apparteneva alla Corte, rappresentante la sollevazione della città di Mantova contro Passerino Bonacolsi, opera del Mantegna, ma logoro dal tempo ». Certamente si tratta del quadro in discorso, quantunque sia attribuito al Mantegna, già riguardato come il padre di tutta l' arte del Quattrocento nell' alta Italia, quasi un ciclico eroe che con mille braccia avesse disseminato migliaia d' opere nelle città e nelle provincie venete, lombarde ed emiliane. Ora, ottemperasse o no il marchese Silvio Gonzaga all' ordine ricevuto, restituendo il quadro alla Corte, da cui l' ebbe la famiglia sua anche prima del 1627, certo è che la storica rappresentazione

LORENZO COSTA. Castello del Principe Clary a Teplitz.

passò poi dagli Andreazzi ai Bevilacqua, quindi ai Bonazzi, ai Gobio ed ai Fochessati, dai quali l' acquistò il Crespi tutta ridipinta. Luigi Cavenaghi discoprì e rimise in luce con diligente restauro le parti occultate, così che oggi appena si può riconoscere l' opera quale appariva alterata nella riproduzione in grande tavola dal Litta ne *Le Famiglie Italiane*.

UESTA gloriosa tela stette probabilmente nel palazzo della Pusterla con altri aviti ricordi della famiglia Gonzaga. Lì si vedevano pure i due quadri di Lorenzo Costa, rappresentanti i fasti del marchese Francesco Gonzaga, che nel 1630, saccheggiandosi Mantova, furon presi come bottino di guerra dall' Aldringen. Uno dei due quadri esiste ancora nel castello del Principe Clary a Teplitz, e misura metri 6.40 di lunghezza, 2.50 di altezza: è il trionfo di Francesco Gonzaga e de' suoi per la vittoria di Fornovo. Tutti i bei ricordi dei marchesi Gonzaga, tutti i deliziosi oggetti della marchesana Isabella, la più compita gentildonna del Rinascimento, sono dispersi lontano. Quei palazzi mantovani che il Pisanello, il Mantegna, il Costa, il Correggio e il Tiziano abbellirono insieme con una grande schiera di compagni e di seguaci, si vuotarono de' loro tesori. E ricostruendo idealmente le reggie dei Gonzaga, sembra che tutte fossero adorne come per una grande festa dell' arte e della civiltà. Il quadro di Domenico Morone era tra i tanti che celebravano i fasti de' signori di Mantova; ora è tra i pochi i quali ricordino in Italia Francesco Gonzaga, che dovè darne commissione, il marchese che al Louvre s' inchina alla Vergine dispensatrice di gloria sotto i fioriti pergolati di Andrea Mantegna, e che a Teplitz cavalca tra gli inni e i labari coronati da' serti della vittoria.

SCUOLA DI ANTONELLO DA MESSINA.

S. SEBASTIANO.

(Tav. a. 0,49; l. 0,35).

ROWE e Cavalcaselle parlano di una serie di busti e mezze figure di San Sebastiano, « che probabilmente fece Antonello durante la sua dimora a Milano, della quale abbiamo — così dicono i due scrittori — una tradizione incerta e confusa ». Noi conosciamo quattro di tali busti: questo della galleria Crespi; il secondo, nella raccolta Lochis a Bergamo; il terzo, nella galleria di Berlino; il quarto, nell' altra di Francoforte. Quello di Bergamo ha la testa più giovanile, senza l'espressione dell'acuto dolore che il martire esprime nel quadro della galleria Crespi; benchè il viso si volga a sinistra, come in questo, il torso si dispone all' opposto, verso destra; il capo è invôlto da due cerchi concentrici, mentre nel nostro è circondato come da un aureo pulviscolo. Il San Sebastiano di Bergamo può ritenersi posteriore al quadro del Crespi, anche se si pone mente come in questo la freccia più bassa trapassi il braccio destro e il costato; in quello abbia forato il braccio e, senza cadere nella direzione del foro, sia penetrata nel torso del Santo. È assai probabile che tale variante, trovata per slegare il corpo e renderlo più aggraziato, sia una modificazione posteriore fatta da chi non sentiva più l' energia e la logica del primo concetto serrato e drammatico. Col torso ancora rivolto in senso inverso e la testa di tre quarti a sinistra, si vede il busto di San Sebastiano della galleria di Berlino, recante la scritta: . ANTONELLVS . MESANEVS . P . A questo s' avvicina assai più il busto di Antonello della galleria Crespi, anche per la forma delle sopracciglia arcuate. L' effetto del busto di Berlino è torbido, le carni

Scuola di ANTONELLO DA MESSINA. Galleria Crespi.

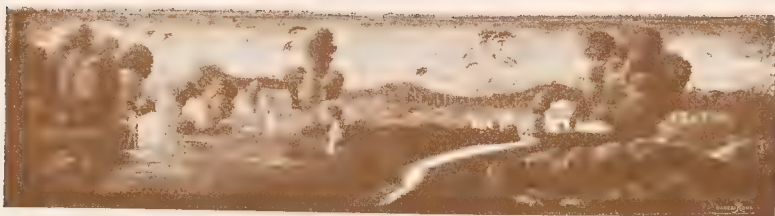
Scuola di ANTONELLO DA MESSINA. Galleria di Bergamo.

Scuola di ANTONELLO DA MESSINA. R. Galleria di Berlino.

ANTONELLO DA MESSINA. Galleria dell' Istituto Städel a Francoforte.

ANTONELLO DA MESSINA. R. Galleria di Dresda.

ANTONELLO DA MESSINA. Galleria di Bergamo.

sono ingiallite, i capelli son castani; ma la determinazione dei contorni è più prossima all' arte di Antonello, mentre la sua espressione è quella del disgusto, non quella del dolore e del sacrificio, come nell' altro della galleria Crespi. Che derivino però da uno stesso modello non v' è dubbio, quando si osservino i particolari, come le due ciocche di capelli che si disegnano a coda di rondine sulla fronte chiusa a triangolo dalla chioma abbondante, e financo l'albero che s' innalza come il fusto d' una colonna dietro la figura del martire. Il Santo stesso a Francoforte sul Meno, nell' Istituto Städel, sta in una linea di mezzo tra quello di Bergamo e l' altro di Berlino, sebbene eseguito con vigoria superiore. L' espressione è giovanile come in quello di Bergamo, la rotondità della faccia è simile, la chioma ugualmente abbondante; ma gli archi tesi delle sopracciglia e l' espressione corrucciata hanno più affinità con l' altro di Berlino. A giudicare anche dal carattere dell' altro suo San Sebastiano a figura intera, nella galleria di Dresda, Antonello non diede alla figura del martire l' intensa espressione di dolore che vediamo nell' opera del Crespi. Da uomo del Rinascimento sentiva che le sofferenze e gli spasimi alteravano troppo i contorni della bellezza, e il suo giovine guerriero, trapassato da frecce, legato da funi, pare che non senta nè le acute punte, nè le strette atroci. Tutti quei busti del San Sebastiano potrebbero essere opera di Pietro da Messina, scolaro di Antonello; certo in nessuno di essi vi è la natura vigorosa del Santo della galleria di Dresda e di quello di piccole dimensioni che è nella quadreria Lochis, in Bergamo.

BARTOLOMEO VENETO. Galleria Carrara di Bergamo.

BARTOLOMEO VENETO.

RITRATTO DI GENTILUOMO.
MADONNA COL BAMBINO.

(Tele: la prima, a. 0,78, l. 0,59; la seconda, a. 0,61, l. 0,50).

VISTO a mezza persona, innanzi a un parapetto, sul fondo di drappo rosso: torce la bocca, guardando severamente innanzi a sè. Nel berretto di velluto ha una placchetta con figura di santa, smaltata su fondo d'oro; la camicia, sottili ricami neri; il giustacuore, righe gialle e nere con piccoli sprizzi di luce; il manto, liste dello stesso colore disposte ad angolo e risvolto di pelliccia. Il paese si mostra con luci bianche nelle pareti delle case accovacciate nel verde, tra gli alberi dalla chioma che sembra aspersa di polvere luminosa. Due macchiette fosforescenti, o come illuminate da fiamma sulfurea, si vedono sul davanti del paesino, e cioè un cavaliere seguìto da un armigero a piedi. Il quadro appartiene a Bartolomeo Veneto, o ad Andrea Solario cui è stato attribuito fin qui? Certo che Bartolomeo, se il quadro è suo, come noi riteniamo, non ne eseguì mai uno d'uguale importanza, bellezza e caratteristica forza. Esso segnerebbe la più alta forma d'arte a cui giunse il pittore, che ha tante affinità, anche per lo studio di maestri veneziani e fiamminghi, con Andrea Solario.

BARTOLOMEO VENETO. Galleria di Bergamo.

BARTOLOMEO VENETO. Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Venezia.

BARTOLOMEO VENETO. Quadro della galleria Crespi.

Bartolomeo Veneto. Palazzo ducale a Venezia.

Le prime opere di Bartolomeo Veneto si associano a quella della galleria di Bergamo, segnata « *1505.* | *Bartholomeus* | *venetus facie* | *bat* ». Quest' opera fu eseguita un anno prima ch' egli si recasse a Ferrara, ove lo troviamo dal 1506 al 1508, intento a dipingere e a dorare le stanze della duchessa Lucrezia Borgia, per la quale dipinse pure una tavola « con una figura di Nostra Donna, con il suo figlio nelle braccia, e un San Girolamo e un San Giovanni ». La Madonna di Bergamo è simile a parecchie altre eseguite da Bartolomeo circa allo stesso tempo: una nella raccolta Delaroff a Pietroburgo, assai guasta dai restauri, ma con poche varianti da un'altra della galleria di Venezia, cioè con una tenda dietro al capo della Vergine; una terza già a Val Sansibio, in casa Martinengo, ora presso il Conte Donà delle Rose in Venezia, e pare sia la più antica di tutte, poichè reca questa iscrizione lettavi da Giulio Carotti: « *1502 . 9* | *apr.* | *Bartolamio mezo Ven* | *izian e mezo cremonese* ». Inoltre una quarta già nelle mani dell'avvocato Cannella in Venezia, più tardi in quelle dell' americano Samuele Parisch; infine la quinta, che fu già a Belluno, poi in vendita presso l' Ongania a Venezia, ora in questa raccolta, e che qui riproduciamo. Le Madonne di questo gruppo mostrano la loro derivazione dalla scuola di Giambellino, ed hanno una stretta affinità con l' altra della cappella del palazzo ducale di Venezia, specie nell' atteggiamento del Bambino e negli edifici del paese a destra, corrispondenti a quelli del paese a sinistra dell' altro quadro. Il rotondeggiare del tipo della Vergine e alcuni particolari, tra cui il pollice arcuato della mano sinistra e le palpebre ovoidali, ci fanno collocare accanto alle due tavole indicate anche la Madonna col Bambino benedicente una giovane beata, del museo di Stuttgart, ascritta a Marco Basaiti e recentemente a Vincenzo Catena. La composizione deriva da un altro quadro dello stesso museo, firmato *marcho. de ioa*^{s} *b.* | *p.*, delicatissima pittura, con la Madonna dal drappo argentino sul capo e il manto d' oro con fiorami rossi lievemente segnati. È dubbio assai che quel nome Marco indichi il Basaiti; ma ad ogni modo è certo che uno scolare di Giovanni Bellini, il quale, come tutti gli altri discepoli di questo maestro, manifestò durante il suo tirocinio la dipendenza da lui, fornì il modello della tavola numero 56 della galleria di Stuttgart. E se si tien conto che nella pinacoteca Lochis di Bergamo, al n. 168, vi è una Madonna col Bambino che stende la mano sul capo di un frate presentato a Lei da Santi patroni, similissima nell' atteggiamento a quella del quadro tipico di Stuttgart, si potrà ritenere che Marco Pensaben sia stato il maestro di Bartolomeo Veneto, leggendosi nel dipinto di Bergamo la scritta: « Fr. *(frater.)* Marcus . Venetus . P . » Bartolomeo sviluppò poi quelle forme, associandovene altre di Cima da Conegliano, e diede loro la pienezza che si vede nella Madonna con gli angeli della raccolta Benson e nell' altra dell' Ambrosiana.

BARTOLOMEO VENETO. Galleria di Stuttgart.

La biblioteca Ambrosiana possiede un disegno nella raccolta del padre Resta attribuito a Giorgione, a Gian Bellino, a Tiziano e a Lorenzo Lotto (a. 0,28, l. 0,34), e che il Carotti assegnò giustamente a Bartolomeo Veneto. È lo studio fatto per il fondo del quadro di S. Pietro d'Orzio (prov. di Bergamo), e vi è pure figurata l'apparizione del Cristo alle pie donne. Con poche varianti lo stesso fondo servì per la bella = Resurrezione = conservata in casa Roncalli, a Bergamo.

BARTOLOMEO VENETO. Galleria Lochis di Bergamo.

Riappare il monte scosceso su cui si erge la torre quadrata, nel fondo dei Ss. Giovanni, Antonio abate, Andrea, Antonio da Padova, Lorenzo e Nicola da Bari, che sono nel quadro di Bartolomeo Veneto alla galleria Lochis di Bergamo (n. 185 sotto il nome di Girolamo da Santa Croce). Lo stesso paese della Madonna della galleria Lochis di Bergamo, della = Resurrezione = presso il Roncalli, e della Madonna di Venezia, si rivede nel ritratto già della raccolta Torlonia, ora nella galleria Nazionale di Roma: vi è la stessa casa con feritoie, innanzi al campanile a base quadrata, sormontato da un dado ottagonale e coperto da una piramide. Il taglio del profilo è identico ad altri

ritratti di Bartolomeo, a questo della galleria Crespi ed ai seguenti: di Massimiliano Sforza presso il capitano G. L. Holford in Londra; d' una dama supposta Beatrice Sforza presso il marchese Ambrogio Doria in Genova; d' una cortigiana nella galleria dell' Istituto Städel a Francoforte; infine, un disegno nell' Albertina, assegnato a sconosciuto maestro del principio del secolo XVI.

BARTOLOMEO VENETO. Raccolta Benson a Londra.

FORMATO evidentemente in modo simile al ritratto della galleria Crespi, è quello di Massimiliano Sforza, duca di Milano. È rivolto pure di tre quarti verso sinistra; la linea della faccia col pronunciato zigomo destro si disegna in ugual modo sulla tenda del fondo; la chioma cade ugualmente tondeggiando, e sul collo scende pure dai due lati un cordoncino, così come nel nostro ritratto; la bocca è anche leggermente torta, e poi il costume simile, il berrettone ornato da una placchetta col bue alato, il risvolto del manto foderato di pelliccia chiudente ad angolo il busto, la camicia tagliata rettangolarmente, insinuantesi sotto

Bartolomeo Veneto. Galleria Ambrosiana in Milano.

il giustacuore ricamato a scacchi dorati, il breve parapetto, qui con la data 1512, delimitante in basso il dipinto.

Il ritratto della Galleria Nazionale di Roma, oltre il taglio del profilo simile, oltre l'identico girar di tre quarti, nell'orlatura della camicia ha delle curve a S ricamate pure in nero e lungo questa gli stessi puntolini neri, nella manica e nel busto gli scacchi nero e oro con piccoli sprizzi di luce, la placchetta tonda e smaltata sul berretto, il paese col cavaliere seguìto da un armigero. Evidentemente,

Bartolomeo Veneto. Disegno nella Biblioteca Ambrosiana, Milano.

i tre ritratti delle gallerie Nazionale di Roma, Crespi e Holford formano unico gruppo, cui può assegnarsi all'incirca la data di uno di essi, il 1512. E nel gruppo si possono pure aggiungere i due disegni dell'Albertina, certo della mano di Bartolomeo Veneto, come può vedersi in quello qui riprodotto, per il modo con cui si disegna il profilo, per la forma del naso aquilino grosso all'estremità e con narici sottili, per gli occhi vitrei, come talvolta si vedono in quel pittore, e per altri particolari. Infine, i due ritratti muliebri della cortigiana di Francoforte e della dama di Genova si avvicinano al gruppo stesso.

BARTOLOMEO VENETO. S. Pietro d' Orzio (provintia di Bergamo).

BARTOLOMEO VENETO. Casa Roncalli in Bergamo.

Bartolomeo Veneto. Galleria Nazionale in Roma.

NEG. ANDERSON

BARTOLOMEO VENETO

BARTOLOMEO VENETO. Raccolta del capitano Holford a Londra.

Bartolomeo Veneto. Galleria dell' Istituto Städel in Francoforte.

BARTOLOMEO VENETO. Proprietà del marchese Ambrogio Doria in Genova.

BARTOLOMEO VENETO — Disegno della Collezione Albertina in Vienna.

BARTOLOMEO VENETO. Galleria dell' Istituto Städel in Francoforte.

Bartolomeo Veneto R. Galleria di Dresda.

BARTOLOMEO VENETO. Proprietà del duca Melzi in Milano

BARTOLOMEO VENETO. Conte Cesare del Mayno a Milano.

Bartolomeo Veneto. Galleria di Glasgow.

LA cortigiana ha la carnagione chiara lumeggiata di bianco, la chioma formata come da dorate spire metalliche, le pieghe dello scialle strette strette, la destra con le dita delicatamente arcuate nello stringere gli steli delle margherite. Si noti come il taglio del profilo corrisponda a quello dei ritratti già descritti; si osservino anche le labbra disegnate alquanto obliquamente alle linee parallele degli occhi e della base del naso, come in altre teste di Bartolomeo Veneto, e la lunga linea, a lui consueta, che corre dal collo a la spalla sinistra.

LA dama, nell' altro ritratto di tre quarti, ha il contorno del volto segnato in modo simile a quello sopra indicato, e con riccioli a mo' di ritorti cordoni metallici; la sua camicia ha ricami neri e curve a S, come nel quadro della galleria Crespi. Ciò rende evidente che mal si apposero Giuseppe Ratti (*Guida di Genova,* 1780, p. 314) nell'attribuirlo a Leonardo da Vinci, e l'Alizeri che, riportando lo stesso giudizio, soggiunse: « . . . s' altri (come incontra) fosse timido a proferir sì gran nome, non dubiterebbe però di assegnarlo ai migliori di quella scuola » (*Guida di Genova,* 1875, p. 195).

QUELLA strana capigliatura a fili arricciati si vede in due altri dipinti: nel ritratto di donna con martello nella destra (1), che è in Milano, presso il conte Giovanni Melzi e reca l' iscrizione: *Bartolomeo de venecia F.;* e nella figura di Salome della galleria di Dresda. A questi non possiamo associare, come ha fatto un recente scrittore, quello del Louvre (n. 1637), ritratto di una donna magra, patita, ancora giovane, che con espressione confusa guarda innanzi a sè, come assistesse a uno spettacolo che la lascia indifferente. La tecnica, diversa da quella di Bartolomeo, non ha quel suo fare tirato a lustro, quelle sue carni chiare con luci fredde; la bella, carnosa mano destra, tinta leggermente di rosa nelle giunture, con luci rosee e vene azzurrine, è ben differente dalle altre fatte da lui; e tutto il movimento della figura, che ha nella destra un guanto giallo e si gingilla con la catenella che porta a ornamento, è più libero, più sciolto. Nell' insieme troviamo qualità più proprie di Lorenzo Costa, mentre veramente si avvicina a Bartolomeo Veneto, quantunque nel colorito ricordi particolarmente Girolamo da Santa Croce, la Santa Caterina attribuita a Cesare da Sesto, nel museo di Francoforte, la quale tiene la ruota dentata come una spinetta. È forse un' opera prossima al gruppo delle Madonne del 1505: ci sono nel paese gli alberelli con foglie stellate, e strisce di

(1) Nel braccialetto della donna leggesi: SFORZADELA . EBRA.

luce lunare nell' acqua che si volge appiè de' monti. Questo ed altri fondi de' dipinti di Bartolomeo ci richiamano il quadretto di paese con gli alberi su cui la luce è segnata a puntolini, e così il solito pastore, che conduce la mandria al pascolo; quadretto della galleria Carrara a Bergamo (n. 185).

BARTOLOMEO VENETO. Casa Perego in Milano.

LTR' OPERA certa di Bartolomeo Veneto si trova nella casa del Conte Cesare del Mayno a Milano, ed è una gentile figura di donna che suona il liuto. Ha nell' acconciatura i rubini già veduti nella strana figura di donna in casa Melzi, e que' tratteggini o sprizzi di giallo ne' capelli arricciolati e nella cassa dello strumento. Reca la data 1520. Infine, nella galleria di Cambridge si trova di Bartolomeo un ritratto d'uomo che tiene la sua insegna sul giustacuore, un labirinto; nella galleria di Glasgow e nell' altra dei Borromeo, in Milano, una Santa Caterina; in

casa Perego due ritratti guasti da restauri, appartenenti ai primi tempi dell' artista, mentre l'altro dell'Ambrosiana si avvicina a quello del 1530, da lui firmato, nella galleria Nazionale di Londra.

Bartolomeo Veneto. Casa Perego in Milano.

Queste opere hanno tutte evidentemente pochi riscontri con Andrea Solario, cui fu attribuito il ritratto della galleria Crespi. Si vede in lui, come in Bartolomeo Veneto, lo studio dell' arte veneziana e certi riflessi d' arte d' oltremonte; ma il Solario conserva una specie di parentela con Antonello, e ha forme marmoree ben differenti da Bartolomeo. Il suo paese a piani sparsi di macchie con qualche lungo sottile arboscello, è diverso da quello a monti con borgate medievali sorgenti a' loro piedi e alla riva di un largo fiume. Le sue figure quasi di faccia, gravi, impettite, forti, non hanno la ricercatezza signorile de' gentiluomini e delle gentildonne

BARTOLOMEO VENETO. Galleria di Cambridge.

Bartolomeo Veneto. Galleria Ambrosiana in Milano.

BARTOLOMEO VENETO. Galleria Nazionale di Londra.

ANDREA SOLARIO. Galleria Brera in Milano.

ANDREA SOLARIO. Galleria Nazionale di Londra.

ANDREA SOLARIO. Galleria Nazionale di Londra.

ANDREA SOLARIO. Museo del Louvre.

di Bartolomeo. Nel ritratto della galleria Poldi Pezzoli, in Milano, è ancora il Solario nella finezza, nella diligenza fiamminga della prima maniera; in quello della National Gallery, di un Senatore veneziano, pure squisitissimamente eseguito, vi è profonda ricerca d' ogni particolare, finanche delle vene trasparenti di sotto la pelle che par sottile pergamena. Nell' altro della stessa galleria, rappresentante Giovanni Cristoforo Rangoni, firmato: ANDREAS . F . | SOLARIO | F. 1505, il colore è più liscio, la modellatura è più sommaria, a piani più semplici. In questi ultimi due ritratti, visti di faccia, si disegna meglio il tipo più proprio del maestro, la sua fine individualità, la forte tempra e la gravità lombarda; mentre Bartolomeo, elegante signore, gode del suo magnifico apparato veneziano. Nel quadro della galleria Crespi però, dovendo ritrarre un potente gentiluomo, più che in ogni altro rivaleggiò col Solario, probabilmente da lui conosciuto e seguìto. Vuolsi che rappresenti Carlo d'Amboise; ma questa supposizione, sorta sin da quando il ritratto era posseduto da Casa Perego, derivò certo dall' altra che ne fosse autore Andrea Solario, il quale lavorò per quel suo mecenate nel 1507, ornandogli di affreschi la cappella del castello di Gaillon. Confrontandolo però col ritratto di Carlo d'Amboise, signore di Chaumont, governatore di Milano sotto Luigi XII, quadro del Louvre, la ipotesi vien meno; così, come alla stregua di notizie cronologiche e biografiche, cadono le tentate determinazioni degli altri ritratti.

BOCCACCIO BOCCACCINO.

LA VERGINE COL BAMBINO.

(Tela a. 0,81; l. 0,615).

LA prima notizia che si ha del maestro risale al 1497, quando egli era in Milano prigione, e Antonio Costabili, oratore estense in quella città, lo fece liberare e lo mandò a Ferrara, confortando Ercole I d' Este a non lasciarlo partire senza prima vederlo all' opera, perchè « qua », scriveva, « lo è reputato deli primi maestri dell' arte sua ». Dal 1498 ai primi del '500 stette a Ferrara, ove avea dimorato per trentaquattro e più anni suo padre, Antonio de' Boccacci da Cremona, ricamatore della corte ducale. Nel 1499 il pittore, insieme con Lorenzo Costa e Nicolò da Pisa, prese parte a un concorso, di cui doveva esser giudice il sovrano Mantegna, per l' ornamento della cattedrale ferrarese; ma in quell' anno, avendo egli uccisa la moglie adultera, dovette pensare ad allontanarsi dalla città ospitale, ove più non s' incontra dopo la fine del gennaio del 1500, e ove lasciò fama d' uomo iracondo, degno d' esser posto nel « Trionfo di Fortuna » da Sigismondo Fanti entro *la rota della Ira*.

QUANDO Antonio Costabili scriveva vantando il Boccaccino, questi era già un maestro di bella reputazione in Milano. La sua maniera si era formata a Venezia, alla scuola del Cima, come si dimostra dalla = Sacra Conversazione = della galleria di Venezia: quadro diligente, prezioso, pur senza levigatura, con bianchi che tendono all' argentino, gli orli delle vesti studiati da vasi alla damaschina, i capelli di Caterina e i ricami delle maniche e i fiorami del velluto rosso, sfavillanti. Si vede qui il discepolo del Cima specialmente

nel S. Giovanni ricciuto, ammalato di itterizia; e in tutto si dimostra la giovanile età dell'artista, anche in quel desiderio della quantità e della molteplicità delle cose, e nel fondo con laghi, monti, prati, numerose figurine di pastori che ricevono l'annuncio dall'angelo, il corteo de' Re magi, la fuga in Egitto. Sopra quel fondo illustrativo della vita del Cristo, conversa il bambino Gesù coi beati dalle lunghe figure e dagli occhi tondi, cristallini, con iridi gialle.

Questo periodo si approssimano la = Zingarella = della galleria Pitti e il quadro della galleria Crespi: la Madonna col Bambino che tiene un cardellino nella destra. Il gruppo stacca sopra una tenda verde, che si illumina, si tinge del color di rosa del fondo veduto attraverso la larga apertura della finestra, bel paese gialliccio dinanzi, con una chiesetta tra le fronde autunnali degli alberi, nelle lontananze azzurrine chiuse da monti, i quali bagnano i piedi nelle acque de' laghi. Intorno al capo della Vergine e del Cristo, un nimbo a pagliuzze d'oro si riflette sul manto ond'è coperto il capo della Vergine e lo allucciola. Il giallo-paglia del risvolto nel mantello della Vergine è caratteristico del Boccaccino, e così sono suoi propri gli occhi di cristallo dati al divin Fanciullo: colori e forme che l'Aleni e il Garofalo ereditarono dal maestro.

iù tardi, lasciata la ricerca de' toni di madreperla, il Boccaccino ottenne effetti più forti, come si vede nella Madonna in trono della galleria di Vienna, col manto azzurro, la tunica a fiorami d'oro sul fondo di velluto rosso, e i bei capelli dorati che le inquadrano carezzevolmente il pieno volto. Il ricamatore della = Sacra Conversazione = di Venezia, qui diviene l'apparatore magnifico: tutto in questo quadro sfavilla, dal cuscino di velluto rosso e verde con ornati d'oro su cui poggia i piedi la Vergine, sino al libro devoto in mano del Fanciullo; tutto s'intona con le ciliegie che colmano la destra della Madre divina. Ma prima di prendere Venezia per patria artistica, eseguendo il quadro della = Andata al Calvario = che è nella galleria di Londra, egli sentì l'influsso dell'arte emiliana di Ercole Roberti o di Francesco Bianchi Ferrari modenese. Sembra esser questo il quadro più antico del maestro, e, per quegli occhi tondi, chiari trasparenti e vitrei di certe figure, almeno fino a che non sarà designata un'individualità artistica oggi sconosciuta, recante quella speciale caratteristica del Boccaccino, non possiamo toglierlo dal novero delle opere sue. Certo il colore qui ha toni freddi, scialbi, che non troviamo più in lui, nel fondo verde-chiaro, nel paese scolorato, ne' piani giallicci, nella scarsa luce che vi piove sopra, e in quei bianchi che lumeggiano i contorni e le carni delle figure. Gli alberi sono con foglie a tratteggi negli orli, le rupi come di pietre dure; le figure con ricami, ornati e dorature; le vesti ricche, vellutate, varie. C'è l'embrione

Boccaccio Boccaccino. Galleria Pitti in Firenze.

dell' arte sua; ma quand' egli poi vide Venezia, la cura che si palesa nel quadro di Londra divenne preziosità, e quindi tutto sfoggio e splendore. Abbiamo detto come verso il 1500, nel periodo che potremmo dire sotto l' influsso dell' arte del Cima, due pittori seguissero il Boccaccino: l' uno, Tommaso Aleni, cremonese, con tanta fedeltà lo accompagnò che è stato scambiato spesse volte col maestro; l' altro, il Garofalo, ferrarese. Dell' Aleni vi è un quadro nella galleria di Cremona segnato con l' anno 1500, ov' egli si mostra copiatore delle forme di Boccaccino, senza averne lo spirito, la eleganza e la finezza. Un altro quadro che fa riscontro a questo, sebbene attribuito al caposcuola medesimo, ha gli stessi pregi di accuratezza ed anche la stessa artistica melensaggine. Col raffronto di quel quadro firmato, se ne possono attribuire a Tommaso Aleni altri che rubano il nome o al suo maestro, o al suo compagno Galeazzo Campi. Tra essi, il Presepio della galleria di Modena, che nelle mani prive di nodi e nei colori sordi, giallicci, monacali, ci ricorda il seguace del Boccaccino. Quelle mani senza ricerca, quella intonazione bruna delle carni e la levigatura e la materialità grande, si rivedono nella Galleria di Monaco, nel quadro del Redentore (n. 1029), figura dal pollice che sembra una spatola; e si trovano pure a Venezia, nella collezione Layard, in una Madonna col Bambino e due angioli adoranti; a Roma, nella = Sacra Conversazione = della galleria Doria, quantunque vivace di tinte; a Budapest in una testa di martire (n. 76) dai capelli castani a riccioli, con certo azzurro tendente al grigio nel manto e con certo rosso nel corpetto volgente al bigello; a Hannover, nel Kestner Museum, dov' è un ritratto di Francesco Alunno (n. 21), ascritto alla scuola umbra, dalle tinte chiare delle carni tirate a stento, dagli occhi chiari e dalle labbra scolorate, e dall' abito di quel brutto giallo tabaccoso proprio dell' Aleni. Il Garofalo dovette pure seguire il Boccaccino. Nel periodo 1498-1500, in cui il maestro cremonese rimase a Ferrara, è incluso quello della lettera edita dal Baruffaldi nella vita del Garofalo, ov' è parola della fuga di costui dal suo studio; ma la lettera datata da Cremona ci fece nascere gravi dubbi sulla sua autenticità, e ci domandammo se la data fosse alterata, o falsa la lettera intera. Considerando però come il Garofalo, a metà del primo decennio del secolo XVI, ci apparisca tra i pittori di Lucrezia Borgia, possiamo ritenere che soltanto la data sia stata di qualche anno alterata, e che essa si debba trasportare al 1506 circa, quando il Boccaccino, secondo il Vasari, iniziò le pitture del duomo di Cremona e si servì del Garofalo come aiuto. Certo è che il Boccaccino probabilmente prima che la sua fibra si rinvigorisse e il suo colore si ravvivasse, influì sullo sviluppo artistico del giovane pittore ferrarese, il quale cambiò la preziosità di lui in affettazione, i suoi chiari argentini in plumbei, cerei, lividi, e tutto in una grazia convenzionale. Vedasi invero nel = Baccanale = di Dresda: il Dio che viene innanzi trionfalmente sulla biga ha la testa dolcemente ripiegata come un S. Sebastiano; Giove nell' alto richiama il Padre Eterno nel simbolico triangolo. E nel

NEG. ANDERSON

DANESI — ROMA

BOCCACCIO BOCCACCINO

BOCCACCIO BOCCACCINO. Imperiale Reale Museo di Vienna.

quadro = Marte e Venere = della stessa galleria, Marte è un cavaliere spoglio d' ogni energia, che guarda Venere incantato, con la bocca semiaperta; Amore che sta per mettersi l' elmo, tiene una faretrina a' suoi piedi, una piccola freccia, una carrettina ed altri giuocattoli; Venere ferita nella mano sinistra addita Troia a Marte, il quale è in attitudine languida, ben contento del gran mazzo di penne bianche che gli adornano il turbante, dello spadino a croce e del bracciale messi a' suoi piedi. Tutto è piccino e stentato in queste scene mitologiche. Ne' quadri sacri invece il Garofalo ottenne alquanta nobiltà, specialmente quando si scaldò alla fiamma del Dosso; ma può dirsi che esprima a Ferrara la riduzione in formole dell' arte del Boccaccino, e che ne sia la immagine decadente, nonostante le superfetazioni aggiuntevi d' altre maniere pittoriche. Parecchi sono i quadri che ci mostrano il Garofalo nella sua prima forma, tra il Boccaccino e il Mazzolino, suo compagno ne' lavori eseguiti per Lucrezia Borgia. Il quadro a cui abbiamo qui accennato trattando di quest' ultimo pittore, nella collezione Wesendonck, ne è il saggio più antico e più chiaro.

MARCO BASAITI.

MADONNA COL BAMBINO, UNA SANTA MARTIRE E SAN SEBASTIANO.

(Tav. a. 0,70; l. 1,02).

RA i pittori del grande periodo veneziano, che pure non giunsero alla primissima schiera degli antesignani, il Basaiti è il più gentile. Nel quadro de' figli di Zebedeo all'Accademia di Venezia (M.D.X), si sente l'alunno di Alvise Vivarini per le forme intarsiate, i piani semplificati con pieghe a solchi, e il modo con cui sono illuminate le figure, piuttosto da candele che dal sole. L'artista si vede ancora in simil forma in un quadro della stessa Accademia, purtroppo assai guasto, che figura nel chiarore del cielo = Gesù nell'Orto = dietro un' arcata, con lunga capigliatura bionda, e gli Apostoli immersi in grave sonno penoso. Da questi e da altri suoi dipinti del primo tempo si giunge alle due tavole già centinate della stessa galleria, firmate pure dall'artista, rappresentanti i Santi Jacopo e Antonio Abbate, ove si nota ancora l'abitudine del pittore di disegnar le mani con dita che si assottigliano così da sembrare artigliate; e si giunge anche all'altro dipinto della = Chiamata de' figli di Zebedeo = (anno 1515), nella galleria di Vienna, inquadrato da una cornice lombardesca con dischi di porfido e marmi, una grande arcata dietro aperta sulla campagna, col fiume che lambe le rive sparse di conchigliette e fiori, popolate di castelli e case; finalmente s'arriva al S. Giorgio dell'Accademia di Venezia con la data M. CCCCC. XX. Lo scolaro di Alvise Vivarini serba ancora qui l'antico spirito equilibrato, tranquillo, da

Marco Basaiti. Raccolta Agliardi in Bergamo.

NEG. ANDERSON — DANESI INC. ROMA

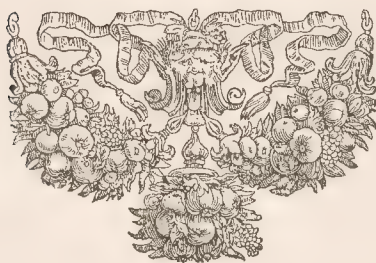
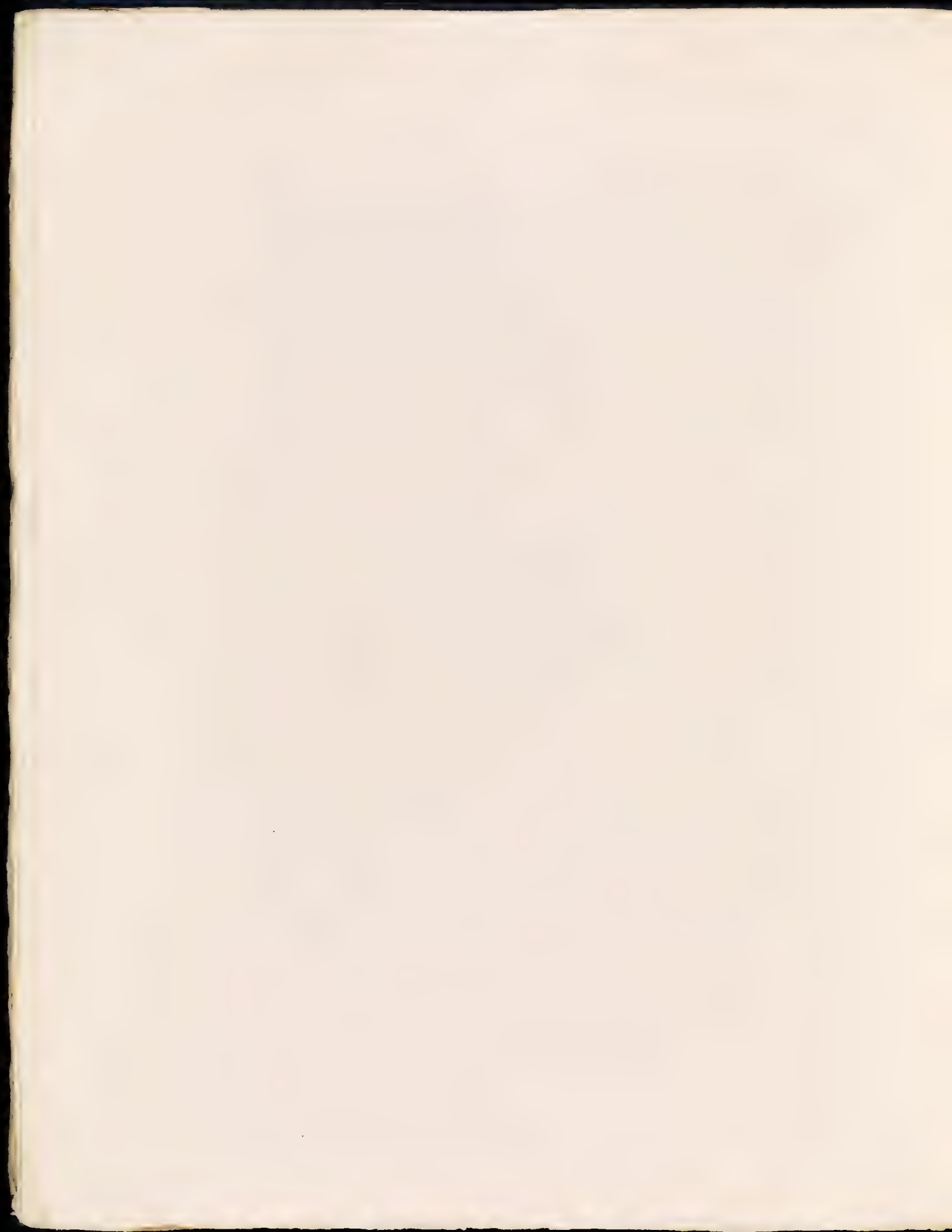
MARCO BASAITI

MARCO BASAITI. Galleria di Monaco di Baviera.

quattrocentista; ancora, come i vecchi pittori, fa accuratamente le barde rosse del cavallo, la sella a scacchi, e, nel modo già usato dal Carpaccio e da altri nella rappresentazione del San Giorgio, sparge sul suolo scheletri, cranî, mandibole, stinchi, cadaveri per metà divorati. Ancora il gentil cavaliere veste l'armatura di forbito acciaio, e la bella chioma gli scende lunga sugli omeri; ma la modellatura perde consistenza, il colore svanisce, si offusca, diviene cinereo. È l'opera di un maestro stanco, o almeno appartenente a una generazione artistica stanca. La freddezza del Basaiti è messa in risalto dalle ombre livide sulle carni, e tuttavia attrae ancora quel destriero di argenteo fulgore, che scalpita sul mostro color del fango, irto di punte nella spina dorsale e nelle ali di vampiro.

EL periodo che va dal 1510 al 1520, non si può collocare il quadro della galleria Crespi; convien recedere al tempo della prima educazione artistica, se si tien conto di certe forme non ancor bene determinate, ai tagli crudi delle ombre, al braccio sinistro lungo fuor d'ogni misura e alle gambe del Bambino che si aprono arcuate, ineleganti. Esso ha riscontro con due quadri: il primo è la = Deposizione =, pure assegnata al Basaiti, della galleria di Monaco; ma la forma del maestro anche lì è contorta, dura e opaca, così come in un altro quadro della stessa galleria (n. 1031), rappresentante la Vergine col Bambino, un committente e il suo santo patrono; il secondo, firmato dall' artista, trovasi a Bergamo nella raccolta di Paolo Agliardi, e rappresenta la Vergine, di cui la testa è in perfetta rispondenza con quella del quadro nella galleria Crespi, per i lineamenti e l'inclinazione.

OVE mettere allora i quadri ascritti al Basaiti, supposti della sua giovinezza? Quello della galleria Borghese, che reca la firma di Gian Bellino, in segno che fu eseguito nello studio del grande maestro? La bella Madonna dai toni freddi scialbi col fondo illuminato dalla luce mattutina, con fresche nuvolette dietro le frondi di un alberello? E quello della galleria Giovanelli, pure firmato col nome del Bellini, con le stesse nubi soffici, leggiere nel chiarore dell'alba? E dove altri dello stesso periodo, quello pure della galleria di Stuttgart (n. 25), che ritrae una composizione più volte ripetuta dagli scolari di Gian Bellino, firmato « marcho. de ioa^{s}. b. | p. »? E dove il Bambino bianchiccio, come nel quadro della galleria Borghese, e tutto lieve lieve, con certe pieghe serpentine a mo' di Jacopo de' Barbari, con certi lustri della seta e del raso, e l'aureo manto della Vergine con rossi fiorami segnati leggermente e un drappo argentino in capo, tutto gentile e fine? Convien pensare a un' altra personalità artistica, a un altro Marco pittore più prossimo a Gian Bellino, e che si sottoscrive col nome del maestro per indicare come da lui abbia avuto l'alimento dell' arte, secondo l'uso de' discepoli di quel caposcuola.

Quindi il quadro della galleria Crespi, come la = Deposizione = di Monaco, le due Madonne col Bambino, a Monaco e a Bergamo, la Santa Caterina della galleria di Budapest (n. 103) e qualche altro lavoro, pensiamo sieno i saggi della giovinezza del Basaiti. Nella collezione Salting a Londra ce n'è uno col nome dell'artista, una Madonna col Bambino che ha le gambe aperte, come si vedono nel quadro della galleria Crespi. Ciò sarebbe un segno, che aggiunto a quello della firma Marcus | Baxaiti del dipinto di Bergamo, e all'altro de' caratteri desunti da Alvise Vivarini, quali si rilevano nella serie de' quadri qui indicati, ci fa reputare appartenente alla giovinezza del Basaiti anche questa Madonna.

GIROLAMO ROMANO DETTO IL ROMANINO.

CRISTO CHE PORTA LA CROCE.

(Tela a. 0,80; l. 0,73)

La maestà della testa di Gesù è cercata con l' ingrandimento e anche col contrasto del manigoldo abbronzato, che si vede accanto, con berretto di velluto rosso ornato di piume bianche, feroce negli occhi e nella bocca semiaperta che mostra i denti. Il Cristo ha la veste di raso giallo con abbondanti maniche a capricciose pieghe raggirate e occhiute, così come nella galleria Martinengo, entro un tondo. E la composizione è simile a quella che si vede nel museo Kestner in Hannover, sebbene lì il Romanino abbia rappresentato di faccia il Redentore, come Ecce Homo, e i due manigoldi protendano simmetricamente la testa dietro le sue spalle.

GIROLAMO ROMANO DETTO IL ROMANINO. Galleria Martinengo in Brescia.

NEG. ANDERSON

DANES. INC. ROMA

ROMANINO

ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO DA BRESCIA.

LA VISITAZIONE.

(Tela a. 0,70; l. 0,925).

L quadro proviene dalla famiglia Ugoni di Brescia, il cui stemma si vede nel palazzo Salvadego nella stessa città, sopra un ritratto del Moretto, che figura un frate, supposto Mattia Ugoni, vescovo di Famagosta. Per la nobile famiglia forse il pittore eseguì questo quadro, ben distinto per profondità di sentimento dalle altre opere sue. La Vergine non è la donna invasa da spirito profetico, che sta per intuonare il *Magnificat;* ma una melanconica sposa, che attrae a sè con le belle mani Elisabetta, una vecchietta tremante, una comare, che sta con le labbra semiaperte, e fissa gli occhi attoniti nel dolce volto di Maria. Giuseppe, non in età senile, come talora fu rappresentato con realistico eccesso, ma ancora nel vigore degli anni, segue pensoso la Vergine. Una palma, messa là a indicare l'intenzione di dare alla scena il suo vero carattere storico, contrasta con la semplice popolana familiarità delle figure e con la casa cinquecentistica, a destra, dalla cui porta aperta si vede un giardino con siepi, aiuole fiorite e pergolati, che ricordano i bellissimi della saletta del palazzo Martinengo Salvadego, presso i quali stanno le signore di casa acconciate dal Moretto a festiva eleganza. La Vergine con la treccia de' capelli che fa corona alla testa, ha il tipo della Madonna del Paitone, della Santa Giustina di Vienna, delle compagne di Sant'Orsola nel S. Clemente di Brescia; ma i lineamenti sono più puri, meno tondeggianti e floridi, le palpebre meno gravi. La testa di S. Giuseppe, folta di neri capelli arruffati sulla fronte, ci richiama quella robusta e simile testa del San Marco

nella cappella del Sacramento in S. Giovanni di Brescia, e quella d'un altro S. Giuseppe, che vedesi in ombra sul piano della celebre pala d'altare rappresentante = l'Incoronata = nei Ss. Nazzaro e Celso di quella città, entrambe del Bonvicino. Sant' Elisabetta si rivede nel capolavoro del Moretto in S. Maria della Pietà in Venezia, ma in forma di vecchia

MORETTO DA BRESCIA. Galleria Nazionale in Roma.

ancella che parla a una giovane. Il gruppo in quel quadro ha molta somiglianza con questo della = Visitazione =, e ci sono pure colà le siepi, il giardino, veduti attraverso le arcate dell' edificio; così che potrebbe ritenersi il nostro quadro eseguito in un tempo prossimo alla = Cena in casa di Simon Fariseo =, che reca la scritta: *ALEXANDER MORETTVS* | *BRIX . F .* | *MDXLIIII.* Quantunque il dipinto abbia le ombre

NEG. ANDERSON

MORETTO DA BRESCIA

cresciute d'intensità, il bianco argenteo del drappo che la Vergine porta in capo e del grembiule d'Elisabetta, il verde che soppanna il manto turchino di Maria, tutto luccicante d'oro, e il verde velluto d'Elisabetta, ci rendono l'armonia festosa del Moretto. Egli diede vesti splendenti alle sue popolari figure, vesti di dame anche alle ancelle, di gentiluomini anche ai servi. La seta, il raso e il velluto ornano ogni persona che s'avvolge nella luce argentina del pio e modesto pittore bresciano. Tanto fulgore giunse per la via di Venezia a lui, che seppe riverberarlo intorno a' suoi umili Santi.

MORETTO DA BRESCIA. S. Maria della Pietà in Venezia.

Il Moretto può dirsi ben conosciuto oggi, grazie al catalogo che il Da Ponte ci ha fornito delle opere del maestro, al cui novero però vogliamo aggiungere una gentile Madonna della collezione Leuchtenberg a Pietroburgo (n. 39), che non devesi confondere con quella citata dal Cavalcaselle e Crowe, assai meno caratteristica per il maestro. Neppure l'Harck nello studio sull'arte italiana nelle gallerie di Pietroburgo (*Repertorium für Kunstwissenschaft*) addita il grazioso gruppo della Vergine col Bambino, che non ha l'alloro e le rose dell'altro quadro (n. 32) della stessa galleria, ma che per la gaiezza de' colori forma un vero mazzo di fiori primaverili, fresco, delizioso, da paragonarsi al gruppo centrale nel quadro del museo Poldi-Pezzoli e a pochi altri simili del Moretto. Tra essi però va ricordato un altro quadro escluso dalla

diligente nota del Da Ponte, intendo la Madonna con un Bambino sur un piedistallo coperto da un drappo d'oro, sotto un arco ornato di cedri, a cui il fanciullo divino stende le mani: questo gioiello è nella raccolta Wesendonck di Berlino. Un altro dipinto di tempo prossimo a quello del museo Poldi-Pezzoli è la Sacra Famiglia della galleria Nazionale di Roma, ascritto a Giovanni Busi detto il Cariani, da Gustavo Frizzoni, che notò come Gesù e San Giovannino abbracciati corrispondano ai due putti che cantano alla base del trono della Vergine nel quadro di quell' autore, nella galleria di Brera. Con queste ed altre poche aggiunte al catalogo del Da Ponte, si potrà avere un libro compiuto, un' opera definitiva in onore del pittore che ha recato lontano, col nome suo, quello della sua città.

BERNARDINO LICINIO DETTO IL PORDENONE.

LA SCHIAVONA.

(Tela a. 1,175; l. 0,97).

UESTO bellissimo dipinto ha una lunga storia. Nel 1634 il conte Alessandro Martinengo era stato bandito in perpetuo da Brescia e da ogni terra della Serenissima, per essere stato accusato di delitti degni dell'Innominato de' *Promessi Sposi,* col quale ebbe relazioni amichevoli e una caratteristica somiglianza. Quando avesse posto il piede entro i confini veneti, doveva essere decapitato; e intanto i suoi beni, per sentenza de' Rettori di Brescia, delegati dall' eccelso Consiglio dei Dieci, dovevano venir confiscati, i suoi terreni spiantati e ridotti ad uso di pascolo, il suo castello di Scarpizzolo e le case vicine, distrutti. Per effetto della sentenza, i Rettori di Brescia ordinarono che la contessa Giulia Olma, moglie del bandito, consegnasse il quadro di Tiziano, che nella descrizione corrisponde perfettamente a questo: *un quadro di Pittura detto la Schiavona dal ginocchio in su qual tiene la mano sopra una testa finta in pietra di marmo, et sotto improntato con lettera T. V. che era di mano di Titiano pittore.* Così si legge nel seguente ordine di confisca, trascritto dall' originale col suggello di S. Marco, conservato dal Crespi con gli altri documenti relativi al dipinto:

LI RETTORI DI BRESCIA
GIUDICI DELEGATI.

1641. 12 Agosto.

Havendo il S.r Ziliano Casago consignato alla S.ra Co: Giulia Olma moglie del S.r Co. Alessandro Martinengo Bandito un Quadro di Pittura detto la Schiavona dal ginocchio in su qual

tiene la mano sopra una testa finta in pietra di marmo bianco, et sotto improntato con lettera T. V. che era di mano di Titiano pittore et essendo cio pervenuto a notitia delli SS.ri Agenti di questa Camera che detto Quadro è di raggione della confiscatione di detto S.r Co. Alessandro se ben trasportato e ascoso per qualche tempo, et percio aspettandosi alla magnifica Camera Per tanto ad istantia delli SS.ri Agenti di essa Camera Comandiamo a detta S.ra Co. Giulia Olma all' hab.e e al S.r Francesco Bianchini suo procuratore che nel completo termine di giorni sei compiuti debba haver portato nella magnifica camera il Quadro suddetto altrimenti passato detto termine si trattenera a detta S.ra Co. Giulia della sua dote et crediti pronuntiatigli la summa de ducati cinquecento per il valore di esso Quadro qual era anco di maggior valore essendo di mano di Titiano, et cio senza altra dichiaratione o aviso in fede ad istantia delli SS.ri Agenti della m.ca Camera con riserva di intentar qualunque altro rimedio.....

Brixie die 12 Augusti 1641.

Jo: Bapta Pludan.

La lettera di Ottavio Ganassoni, scritta a' dì 17 novembre, fa cenno dell' origine del quadro, delle sue vicende, delle minacce di confisca, delle richieste fattene dal patrizio Grimani che prometteva di proteggere il conte Martinengo ne' suoi interessi a Venezia.

Ill.mo S.r Padron Col.mo

Dal S.r Alfonso Cassago mi fu consignato un quadro di pictura sopra il quale vi è una donna et un quadro dove vi e una testa in Marmore di esquisita belezza il qual lo conservato sin il di di hieri questo quadro e statto dal Lucchese pictore consignato al M.co S.r Capitano Grimani da Bergomo che ora recede in regimento il qual mi fece intendere che questo quadro era statto consignato a V. S. Ill.ma da un Mercante di Negri che percio voleva procurare di haverlo che per cio doversi haverne bona Custodia li significai che haverei datto parte a V. S. Ill.ma di ogni cosa ma che io non haveria mai consignato il quadro ad alcuno senza licenza sua hieri mattina capitai in palazzo il S. Podesta naeno mi adimando se haveno questo quadro havendoli il s. Grimani cio detto li dissi che più non l' haveno ma che l' haveno consignato a chi me l' haveva consignato a me mi dissi che voleva che quello trovasi perche Intendeva che fosse confiscato pero mi partii senza darli altra resposta et il quadro fu posto di novo in sicuro et saria anche bene che v. S. Illma scriuesse una lettera che mi fosse mandata per puotere quella mandare a chi lo prettendera perche mi pare che questi Mercanti Negri vogliono movermi lite ma poco non me ne curo il quadro non si perdera senza fallo, li o promesso di scriuere a V. S. et suplicarla a volerlo donare a quello Ill.mo s. Cap.o essendosi offerto di voler prottegiere li vostri Interessi in Venetia pero di quela mi dara la risposta et facia quello le pare.

Il s. Duca da Modena mi fece oferire da questo quadro 100 doble et mando li suoi pictori a posta ma io li dissi che non lo puoteuo vendere questo e di man di Ticiano et e una cosa rara ma il S. Cassago et Jo lo havemo fatto posar [da] banda ne si havara certo quando V. S. non comandi in contrario ne si prenda travaglio ne del fisco ne delli Negri.

Sarà bene che la lettera che V. S. Ill.ma scrivera nella quale dimandara il quadro indirizarla al S. Giulian cassago, questa e una barca che si vorebbe fare questo S.r Cap.o mi tenga secreto ne si prendi travaglio che havero cura del negotio se dovessi andare preggione et a V. S. Ill.ma li facio reuerenza.

Brixia il 17 9mbre 1640.

Di V. S. Ill.ma

Devotiss.mo Servitore di core
Ottavio Ganassoni.

A questa lettera risulta che il quadro era stato consegnato da un mercante di negri al conte Alessandro Martinengo, e l' attribuzione al Tiziano non ha fondamento in una tradizione della casa del Conte, ma nella designazione fattane dal venditore, o a lui suggerita, per quelle lettere T. V. inscritte sul parapetto.

L duca Francesco I di Modena mandò probabilmente a vedere il dipinto un fine conoscitore, un pittore di Parma, Gabriele Balestrieri, di cui allora si serviva per acquisto di quadri; ma non ci è riuscito di trovare notizia del giudizio da lui dato. Certo è che il decreto di confisca non ebbe effetto, perchè li 11 novembre 1641 il frate Antonio da Treviglio scriveva al conte Martinengo del quadro ancora nelle mani della contessa.

Illustriss.^{mo} sig.^{re} Padrone mio Colend.^{mo}

Con questa mia facio sapere V. S. Ill.^{ma} quello che mi e oggi occorso giorno di S. Carlo alli 4 del corrente, sono andato dal Sig.^{r} Capitanio Grande, qual mi diede udienza in una camera dove vi era la sua Sig.^{ra} con la figlia, quella che e maritata, et ivi gli feci riverenza da parte della sig.^{ra} Co. Giulia, et esso sig.^{re} non mi lasciò fenire di dire, si condolse meco, dicendo che haveva grandissima occasione di condolersi della persona mia per essere stato tanto absente, io gli rispose che non era proceduto della mia bona volonta di servire la Sig.^{ra} Contessa, ma era per non havere la licenza, come anco eri stato indisposto, et occupato nelle confessioni; di novo mi sono isforzato ritornare per servire la sig.^{ra} Co. et tanto piu vedendola povera et abbandonata d' Amicij et parenti, et così carica de figliuoli, sono per pieta ritornato facendo instanza sua E.^{a} Illustrissima che l' habbia per raccomandata, detto sig.^{e} rispose che del canto suo non manca, abenche habbia occasione di lamentarmi da Lei; perche ha ella un quadro da Titiano stimato cinquecento scudi, et sogiongendo disse non lavete veduto ancora V. R. Io gli rispose che non havevi visto tal cosa, ne meno ho sentito tal mottivo; soggionse detto sig^{re}, hora padre dovete sapere che questo quadro era di un tale qual lo diedi al sig.^{r} Conte Alessandro da poi è stato trasportato in due o 3 case, et ultimamente e stato mandato alla Sig.^{ra} Contessa Giulia, pero padre scriveteli che lo mandi, altrimenti levaro della sua Dote cinquecento scudi; io rispose che haverebbe scritto, et li disse anco se bene credo di certo non habbia tal cosa, sogionse di novo detto sig.^{r} fate di modo padre che lo mandi — hora in risposta li diro che la sig.^{ra} non ha tal quadro.

. . . .

Hora mi resta di avisare V. S. come io sono andato (9 *currente*) dal sig.^{r} Capitanio, qual mi diede audienza in camera da solo, et solo, et prima mi disse se io havevi hauto risposta della sig.^{ra} Co. Giulia per far che mandi il quadro, io le rispose che havevi scritto, inviato la lettera Martinengo, ma dubito che detta sig.^{ra} sia a Bergamo o a Milano, perche tanto tarda la risposta; se bene credo di certo non abbia tal cosa . . . .

. . . . . di S. Gioseppe di Brescia, li 11 Novembre 1641.

Di V. S. Illu.^{ma}

Humiliss.^{mo} servitore
frate Antonio da Treviglio.

PPARE da questa lettera come il quadro fosse gelosamente occultato e sottratto alla fiscalità della Magnifica Camera. E rimase in casa Martinengo sotto l'erroneo nome di Caterina Cornaro, forse perchè la provenienza da un mercante di negri fece indicare col nome della regina di Cipro la formosa veneziana detta *Schiavona*. La ricca veste, e il vezzo d'oro che pende dal collo della gentildonna e le si asconde nel seno, concorsero a farne mutare il semplice nome in altro celebre; ma il ritratto di Caterina Cornaro agli Uffizi dimostra l'errore. Si conservò la tela in casa Martinengo Colleoni sino al nostro secolo; e, mentre era posseduto da Vincenzo Martinengo Colleoni, il Sala lo incise e lo pubblicò nella *Serie delle pitture di Brescia*. Passò poi nelle mani di Francesco Riccardi, a Bergamo, ove lo vide il Cavalcaselle che ne discorse nell'opera *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi* (Firenze, 1877); e quindi ne trattò il Bonomi, autore del libro *Il castello di Cavernago e i conti Martinengo Colleoni* (1884), in una memoria storica (1886), appendice al suo libro precedente.

EDESI la dama di faccia, con in capo un velo a righe d'oro, che raccoglie la scura chioma cadente sugli omeri; la veste è di color rosso ciliegia, scollata a rettangolo, sì che mostra le opulente spalle; le maniche trinciate lasciano scoperta la candida camicia; una fascia cerulea a righe cenerine gira sotto il busto. La mano sinistra poggia sul parapetto marmoreo venato leggermente di verdognolo, con un busto monocromato di donna in profilo dall'antico. Tale è il ritratto di donna ancor giovane, grassa e gioviale, che fu detto della = Schiavona =, nome che fu dato pure a un ritratto di Tiziano, di cui ha parlato recentemente il Justi.

ROWE e Cavalcaselle osservarono che l'insieme della figura ricorda il periodo in cui il Tiziano lottava col Giorgione. « La pittura », soggiungono, « è oggi sì mal ridotta, da non potersene con sicurezza dare un'opinione. La capigliatura ne è rinnovata; gli occhi e le carni, dopo essere state mal ripulite ed il colore in parte levato, vedonsi più o meno ripassate, di modo da non potere scorgervi la mano di Tiziano ». Ma ora che per le cure del Crespi il quadro ha ripreso l'antico splendore, non si può dubitare che il nome appartenga ad uno de' maestri che seguirono il Giorgione, non però al Tiziano, il quale negli affreschi della chiesa del Santo a Padova, nell' = Amor Sacro e Profano = della galleria Borghese e in altre opere del suo primo tempo, si dimostra bensì sotto l'influsso di Giorgione, ma più libero e ardente dell'autore di questo quadro. Altri ha veduto questo dipinto come derivato da un originale perdutosi di Giorgio Barbarelli; ma non teniamo fede a quest' ipotesi, e ci

sembra opportuno di bene intenderci a tale riguardo, cercando di determinare le opere che appartengono al maestro e quelle che non istanno nel loro novero.

La natura di Giorgione non è stata ben disegnata sin qui, tanto ch'ei sembra sfuggire alla storia e divenire un mito. Eppure, ne' quadri certi di lui, la sua indole gentile e fiorente si determina appieno, così che ci sembra impossibile di non distinguere i suoi lineamenti, il lungo ovale de' suoi volti, il sottile purissimo segno quattrocentistico, la vivezza giovanile. Anni fa ci provammo a dimostrare come giustamente il Morelli avesse rivendicato al Giorgione il dipinto della pinacoteca del Seminario di Venezia, ascritto ad Andrea Schiavone. Il quadro è guasto, ma le due macchiette del fondo, un lanzo e una donna, che camminano tenendo sulla spalla destra una lunga lancia distesa, ci persuadono che l' opera è del Giorgione. La testa ovale della donna con gli occhi pensosi, il caldo colorito delle carni dell' armigero, certi tratti bianchi e dorati nella manica gialla di questo, nell' acconciatura del capo e intorno al collo di quella e nel bel verde della sua veste, sono propri di Giorgione, sono le note fresche e rapide della sua fantasia, i riverberi della sua luce. Anche il fondo con edifici allineati: una chiesa, una casa con portici, una torre, alcune cupole e alberi che spiccano nella luce bionda del cielo, ricorda il maestro; e lo richiamano alla mente le piccole onde incalzantisi in un torrentello che scende da una cateratta e s' innalza in bianca spuma, poi s' acqueta, e nel suo seno divenuto men chiaro rispecchia gli alberi e le rive. Come non pensare al torrente che divide il piano nel quadro della collezione Giovanelli, detto la = Famiglia di Giorgione =, e scorre tra due ripe, contro cui si frange, segnandole di bianche striscie di spuma! Andrea Schiavone non ebbe mai di queste finezze ne' suoi colori bruciati e ne' suoi impasti grossolani, nè il rigore di questo dipinto nel disegno delle forme delicate e sottili.

Pure il Morelli, che ebbe chiara la visione dell' opera di Giorgione, nell' osservare questa impiastricciata faccia di cassone, rappresentante la scena della metamorfosi di Dafne, credette di averla ancora innanzi al quadro della galleria di Budapest, supposto un frammento della tela citata dal Michiel nel libro detto l' *Anonimo:* « la tela del paese con el nascimento de Paris con li due pastori ritti in piede fu de mano de Zorzo de Castelfranco, e fu delle sue prime opere ». Invece il frammento è una cosa dozzinale, villana: il pastore col giustacuore di velluto azzurro alza un piede in aria, e sta male in bilico, come chi si provi a saltare con una gamba sola; l'altro, col giustacuore rosso, pianta sulle gambe male architettate, su piedi deformi che non scorciano. Questo sciancatello sta con il compagno sur un monte

dove spuntano erbe grosse, falciate, e vi stende un drappo bianco con una testa di fanciullino sopra. Una di quelle due teste di legno, con discriminatura nel mezzo de' capelli pioventi, apre alquanto le labbra e mostra una fila di bianchi dentini; le pieghe delle vesti sono convenzionali, grosse, segnate a capriccio senza conoscenza del corpo su cui si adattano. Accanto a que' due burattini, ci sono due ritratti che portano pure il nome di Giorgione: l' uno (n. 86) rappresenta la testa di un pastore dalla chioma fulva, che guarda severo all' insù, con gli occhi intenti e le labbra strette. C' è il sole sulla testa abbronzata, il sole che batte sulla guancia destra e ravviva le rosse labbra. E c' è la mano di Dosso Dossi nel bel frammento del quadro; la stessa mano che si vede nella bella testa giovanile pure ascritta a Giorgione, nella galleria ducale di Brunswich, sempre dal colore caldo, intenso, dalle ombre forti e dal largo segno; e così pure nel santo guerriero della galleria di Hamptancourt, con luci di lampo sulla corazza e sull' elmo. A proposito de' quadri del Dossi attribuiti a Giorgione, non possiamo fare a meno di ricordare il Davide con la testa di Golia e accompagnato da un paggio, nella galleria Borghese. Il Morelli giustamente mutò il nome di Giorgione in quello di Dosso Dossi, ma non si accorse di trovarsi innanzi ad una copia di questo maestro; l' originale è a Stuttgart, nella pinacoteca, al numero 9; e che splendore d' originale, quant' oro colato sulle armature, che vivezza ariostesca nella composizione! Si vede pure, nella galleria di Budapest, al n. 94, un ritratto dalle carni grige, qua e là ravvivate leggermente di rosa, con un' orecchia informe illuminata da colpetti rossi, e la mano che poggia sul petto con luci cinabrine nelle dita corte e rotondeggianti. È un ritratto ben lontano dalla fermezza del segno, dalla sottigliezza di Giorgione; una faccia lunga con le proporzioni de' ritratti tardi eseguiti da Licinio Pordenone.

Quadro ascritto al GIORGIONE. Galleria di Budapest.

BERNARDINO LICINIO, DETTO IL PORDENONE

Quadro ascritto al GIORGIONE. Galleria di Budapest.

NVECE, ecco il maestro nelle carni vivide della disdegnosa testa ascritta a Sebastiano del Piombo, nella stessa galleria di Budapest (n. 80). La testa fortemente squadrata spicca sopra una tenda di un bel verde: il volto rettangolare è incorniciato da fulvi capelli, gli occhi d'un azzurro intenso lampeggiano, e grandi sono le labbra sdegnose; una mano è nello sparato dell'abito, l'altra, che tiene i guanti, poggia sopra un libro collocato obliquamente su un parapetto. Questa mano è di tinta chiara, dello stesso tono delle carni muliebri nel quadro Giovanelli; mentre il volto è di tinta dorata, così come si vede in uno de' = tre Filosofi = di Vienna. Il soprabito lascia vedere la camicia con lo scollo a ricami e piegoline di bianco sopra bianco; l'abito rosso vivissimo è qua e là trinciato di bianco nelle maniche. Dietro la tenda stirata, si vede la campagna con case dietro un ponte e alberi, che spiccano sull'azzurro de' monti; e le case stesse sono avvolte nell'azzurro e sembrano riflettersi nelle acque azzurrine. Questo fondo è pur troppo guasto: i colori, a causa di vernici sovrapposte, sono screpolati, la mano destra è ritocca, e ci sono sulla fronte, presso l'occhio sinistro, e sopra quello destro, altri segni di rovina; ma ciò non ostante, la potenza di Giorgione in quella testa sdegnosa si rivela intera.

OPRA questo argomento, per ben definire l'arte del Giorgione e per non lasciare il passo a opinioni inesatte, ci sia permesso di ricordare un quadro della galleria di Vienna. Non si tratta di quello, già detto, de' = Tre Filosofi =, designato dal Wickhoff come dipinto che rappresenta Enea in atto di studiare il luogo ove edificare Roma; nè intendiamo parlare di quel quadro meraviglioso, col sole che s'innalza sui monti azzurrini coronati da nubi di viola, mentre la luce ride dietro le foglie d'un albero, così come le carni della donna ignuda nel quadro del Giovanelli traspaiono dietro le foglie d'un arbusto; non si tratta di quella giovanile figura di Enea, la più nobile che sia stata creata mai, vestita di tunica bianca ornata d'oro e di verde manto. Vogliamo parlare di un quadro attribuito a Tiziano, di una Madonna dal volto ovale, che spicca sopra una stoffa a righe variamente colorate e illuminate, con un bel Bambino dalle carni candide. I putti di Tiziano son pieni di vita; quello invece è un fiore delicato, dai lineamenti fini, sottili, senza il calore del sangue di Tiziano; il bianco sopra bianco candidissimo del drappo che l'avvolge non è plumbeo, o argentato come nel Vecellio; l'azzurro del manto della Vergine è più tenue; il rosso della veste di questa è scuro come mai nel pittore medesimo; e le dita delle mani sono congiunte, mentre il Tiziano suol farle aperte. Nel fondo vi è un edificio che troviamo anche in un'incisione

GIORGIONE. Galleria di Budapest

del Campagnola riproducente con probabilità un quadro di Giorgione (Bartsch, 383, 9), e nella Venere di Dresda, opera in gran parte di questo maestro; e cioè una specie di esedra illuminata da luci rosee, tra il verde, con segni diritti paralleli sull' edificio indicanti aperture. Le piante sono studiate, come suole il Giorgione, secondo la distanza; e quindi, nel primo piano, le foglie son grosse e d'un verde secco, poi formano come fiocchi o pizzi di canna di padule. Se confrontiamo col Bambino di questa Madonna l' Amorino del Tiziano nell' Accademia di Belle Arti di Vienna, seduto sopra un muricciuolo, con alette bianche e turchine vellutate, vedremo la grande differenza che passa

CAMPAGNOLA. Incisione della collezione Albertina di Vienna.

tra i due genî. Il putto dell' Accademia è una vaga farfalla umana, che ferma il volo in una serra calda, scendendo dalla nube gonfia di sole, innanzi a case splendenti nella luce del tramonto: il dio ha un turcasso con segni rossi di fuoco, e guarda, piccolo traditore, astutamente. Il fanciullino del quadro della galleria imperiale è semplice, tranquillo, candido. Il pennello di Tiziano scorre rapido, ravviva qua e là le carni con piccole rapide luci, con segni di varie gradazioni di rosso, e con largo impasto fonde nell' atmosfera ogni cosa; mentre nel dipinto da noi studiato, almeno nelle parti ancor sane, un segno fine, carezzevole, determina le palpebre, gli occhi dalle chiare pupille, increspa il drappo bianco e scorre sottilmente, soave. Ciò si vede anche al paragone dell' altro Amorino con un cembalo, nella stessa galleria di Vienna, pure di Tiziano, che sembra fare riscontro a quello dell' Accademia viennese; il colore è più diluito, il drappo plumbeo, i capelli con sprizzi di luce dorata, le carni leggermente azzurrine

nell' ombra, il disegno più evidente o meno nascosto; tutto con un sentimento decorativo più palese. E la testa della nostra Vergine, melanconica e seria, ha il tipo semplice, il volto ovale della Madonna di Castelfranco, non delle signorili donzelle o matrone tizianesche: è una gentile popolana! E la stoffa a righe, che a Castelfranco adorna il trono della Regina de' cieli, qui si distende dietro l' augusto capo.

GIORGIONE. I. R. Galleria di Vienna.

ABBIAMO accennato alla Venere di Dresda, che il Morelli attribuì giustamente al Giorgione; ma l' antica tradizione vuole che il Vecellio compisse l' opera del maestro. E non sarà vano di provarsi, per quanto è possibile, a scernere in quel quadro, guasto da ritocchi, la parte dovuta a Tiziano. Tenendo bene presente il suo = Amor Sacro e Profano = della galleria Borghese, troveremo una stessa libertà di fare nel manto rosso, con gli addentramenti delle pieghe segnate di lacca scura a colpi di pennello; e ricordando il suo quadro = Cristo e la Maddalena = nella galleria Nazionale di Londra, vedremo a destra della Venere il paesaggio stesso, con

TIZIANO VECELLIO. I. R. Galleria di Vienna.

le vette delle case illuminate dal sole. La stessa linea delle chiome d' alberi si rivede nella Madonna del Vecellio nella galleria degli Uffizi; mentre proprie del Giorgione sono la rupe, come nel quadro de' = Tre Filosofi =, l' albero che s' innalza a guisa d' ombrello sul cielo schiarato dall' aurora, le montagne azzurre con le parti illuminate biancheggianti, il grande edificio che sta loro a' piedi, in forma di esedra, tutt' avvolto nel verde in cui penetrano raggi di luce. E del Giorgione principalmente è la Venere dalle carni d' avorio, che stendendo sui drappi rossi e d' argento il corpo divino si abbandona al sonno, mentre la luce accarezza le belle membra, e il verde della terra ride, e le nuvolette qua e là si accendono.

TIZIANO. Paese del quadro della = Venere = di Dresda.

PARECCHI quadri nella National Gallery di Londra portano il nome del Giorgione, ma a parer nostro uno solo, non assegnato a lui, ne è degno: intendiamo il quadrettino (n. 1173) che ha la colorazione di uno de' due piccoli dipinti della galleria degli Uffizi, e cioè di quello che rappresenta il ritrovamento di Mosè, l' altro che gli fa riscontro, = il giudizio di Salomone =, essendo opera di un debole scolaro. Il quadrettino della National Gallery è anche più gaio, più festoso nel suo insieme dell' altro di Firenze: le belle vesti de' personaggi, il boschetto d' alloro che chiude la scena, il fondo luminoso, le montagne che si perdono nel roseo orizzonte, danno un effetto paradisiaco al dipinto. Il soggetto non è stato spiegato fin qui: un principe sta in trono sotto un conico baldacchino; un fanciullo va a lui, seguìto da un paggio che reca frutta in un vassoio; un uomo suona il liuto; per la campagna stanno due daini, un leopardo e un pavone; su gli alberi, varî uccelli; a' piedi del principe v' è un libro, due ve ne sono innanzi al suonatore. Qualunque sia la spiegazione che si troverà del soggetto, certo il dipinto è del Giorgione; basterebbe a indicarlo il delizioso colorito e il fine contorno

d'ogni filo d'erba, l'abbronzata testa del principe, la ricerca diligente d'ogni eleganza del costume, certa eccezione di pieghe cincischiate, capricciose, che si vedono d'ordinario nelle vestimenta dipinte dal Giorgione e qui nel manto giallo del principe stesso, e sembrano come un fremito della mano che rompe la regolarità del drappeggiamento. Questo è il solo quadro del Barbarelli che Londra e Hampton-Court posseggano, benchè così

TIZIANO. Paese del quadro — l'Apparizione di Cristo allá Maddalena =. Galleria Nazionale di Londra.

spesso sia ripetuto ne' cartellini e nelle guide delle raccolte di quei luoghi questo sacro nome, allo stesso modo che è stato di recente pronunciato per un ritratto muliebre della galleria Borghese. Anzitutto la tela, che certo stette per molti anni malamente rotolata, si mostra divisa in tante strisce orizzontali; un taglio sotto gli occhi della figura, un altro sulle labbra, ecc. Poi i restauri hanno tormentato il dipinto a scacchi; tutta la guancia destra è colorata dal restauratore, la bocca è rifatta per metà con una brutta tinta violacea, impiastricciato è il collo, sono macchiate di rosso le mani, e il fondo è coperto di pece. La conservazione del quadro, benchè sia sembrata sufficiente

GIORGIONE. Galleria Nazionale di Londra.

al Morelli, è tale da rendere più che ardua la designazione dell'autore sotto il velame de' restauri, ne' suoi frammenti, dietro la vernice aranciata. Il velo a cannoncini, che adorna il capò della donna, è eseguito a fatica, materialmente, con incerti contorni a semicircolo; la veste è pure fatta in modo grossolano; il nastro che si annoda sotto il busto è senza eleganza di sorta; una mano, la destra, è deforme, l'altra è sommariamente modellata. Qua e là si scopre qualche abilità di colorista veneziano, nella pezzuola, nella camicia con fiocchetti; ma non c'è la forte gamma del colore del Giorgione, la fusione e la freschezza delle sue tinte, la sodezza delle sue forme, la elevatezza del suo spirito. Il ritratto era indicato come opera di anonimo nella galleria Borghese, e non potrà prender mai un nome di artista di prim'ordine, nè essere indicato come eseguito prima che Giorgione chiudesse gli occhi alla luce.

Purtroppo, per trovar quadri da aggiungere alla breve nota delle opere di Giorgione, si son prese larve per realtà. Un'altra larva è il quadro della chiesa di S. Rocco di Venezia, aggiudicato con strana sicurezza al grande maestro. Rappresenta il Cristo che porta la croce, trascinato da un manigoldo: tela scompisciata, senza luce, di colorito livido, tutta rifatta e sdruscita modernamente, con disegno rozzo e debole, mancante di modellatura. Grandioso, ma non giorgionesco, è il tipo del Cristo, derivato da un prototipo, da qualche immagine sublime, stentatamente qui riprodotta. Il Cristo di Giorgione è quello di cui si hanno esemplari similissimi, che si contendono l'autenticità: quello nella Casa Loschi in Vicenza, ora a Boston presso Mrs. Gardner; il secondo nella galleria di Rovigo; il terzo nella collezione Pourtalès, a Berlino; il quarto, già presso il pittore Marius de Maria, ora nella raccolta del conte Lanckoronsky, a Vienna; il quinto nella galleria di Stuttgart, attribuito a Paris Bordone (n. 219). Quello di Vicenza, con l'ombra della testa proiettata sulla croce piallata, con contorni rotondeggianti, con le labbra d'un rosso vivo, ammanierato; l'altro di Rovigo, dalle ombre scure e taglienti, dai grossi raggi che si dipartono dalla testa del Redentore; il terzo, di Berlino, senza la finezza del Giorgione, e il quarto di Stuttgart, con l'intensità di colori propria di Rocco Marconi, sono ben lontani dal guasto dipinto del Lanckoronsky, che ha poca traccia di splendore nel capo del Cristo, la croce senza il disegno delle fibre del legno, finissimi tratteggini ne' capelli, la clamide argentina, grigia nelle parti non illuminate, le labbra scolorite violacee, le ombre del collo eseguite con una velatura, e piccoli raggi dal lato de' capelli che attorniano l'occhio destro. Il sangue che inietta le orbite degli occhi, in quella tenuità di colori, in quella scura zingaresca tinta di carni, in quelle penombre, è il solo colore che spicchi: accento di dolore intorno agli occhi pensosi della testa umanissima del Dio martire. Questo quadro è quindi, per noi, se

Galleria granducale di Oldenburgo

non l' originale, ciò che a causa del suo stato tristissimo si può difficilmente dichiarare, certo il più prossimo all' originale. Vedansi i contorni rotondi delle palpebre del Cristo di Vicenza e si paragonino con gli altri più lunghi e stretti in quello di Vienna, per sentire la differenza profonda che c' è tra la materialità dell' uno e la spiritualità dell' altro.

RA i ritratti del Giorgione, ce ne sono due che sono invero allo stato di larve, ma che lasciano ben comprendere ciò che erano quando li vestivano i più bei colori dell' iride: intendo quello della galleria di Berlino, proveniente dalla collezione Giustiniani, e l' altro della raccolta Querini-Stampalia a Venezia. Il primo, innanzi a un parapetto che reca scritte due VV, sembra interrogare dolcemente lo spettatore: la bella testa dalle carni rosee, dalle labbra sottili, dai capelli castani, spicca nobilmente sul fondo grigio scuro; la sopravveste annodata con piccoli nastri lascia vedere il nitore della camicia e le maniche color rosa violetto freschissimo, primaverile. Ma la gentil mano poggiata al parapetto ha perduto la sua forma; il mento, le guance, i capelli e altre parti sono guaste da ritocchi; rosee macchioline di restauro picchiettano qua e là la pittura soave, che potrebbe essere del Giorgione, così come lo fu probabilmente il ritratto incompiuto (n. 3) della collezione Querini-Stampalia. Questo figura un gentiluomo innanzi a un parapetto, con la sopravveste nera, le maniche giallo di Siena, listate d' un verde ravvivato da piccole luci. Gli occhi sono azzurri; i capelli e la barba rossicci, le carni chiare, le mani, dalle dita rettangolari, son preparate rapidamente, con mirabile sicurezza; lo sparato dell' abito, con bottoni di velluto nero, lascia scorgere la candida camicia.

EGLIO o meno peggio conservata è la = Giuditta = del Museo dell' Ermitage, ascritta al Moretto, alla scuola di Giorgione, ecc. Ci sembra un' opera delle prime del maestro. A persuadersene basta osservare la testa di Oloferne velata dalle ombre della morte, coi capelli sottili a riccioli; e il bel piede roseo di Giuditta, che calca la odiata testa. L' eroina ha il bell' ovale lungo delle donne di Giorgione, che niuno seppe imitare. Dalla dolce testa lievemente ombreggiata e coronata da piccoli grani d' oro e da una gemma nera, scendono due riccioli sugli omeri; le labbra sono tinte di un pallido rosa; la veste scollata s' apre al fianco sinistro e forma qua e là pieghe seghettate, con strani addentramenti; lo spadone è ornato da fiocchi d' oro ed ha l' affilatura d' oro; monti azzurri chiudono l' azzurro piano, e l' albero che sta dietro a Giuditta s' innalza sul fondo illuminato di luce tranquilla, vespertina, con nubi a strisce.

LTRO quadro unanimemente attribuito a Giorgione è il = Concerto =, al Louvre. Non l'allegria del colore propria del maestro, non le sue forme rettangolari; anzi vi è nel segno una tendenza a rotondeggiare e nell'effetto qualcosa di untuoso, di grasso, che spetta certamente in buona parte ai restauratori, un poco anche alla tecnica del pittore. La mano destra della donna alla fonte e quella del suonatore vestito di rosso hanno le dita brevi, disgiunte, come di zampe di uccello; i corpi delle donne, coi grossi fianchi e il piccolissimo piede, non hanno la leggiadra, nobilissima forma, la sinuosa linea di Giorgione; le pieghe qua e là sembrano rigonfie dall'aria, formano piani lustri, e cadono talora formando come tre addentramenti o solchi che si dipartano da un centro. Se queste particolarità ci allontanano dal Giorgione, pure, nell'insieme, il quadro dovette essere eseguito sotto l'immediato influsso di lui e, ci sembra, da Sebastiano del Piombo, che compì quello dei = Tre Filosofi = di Vienna. Lo fanno credere la ricchezza del colorito del giovane col berretto rosso sui neri capelli, la candida camicia, il giustacuore turchino, il manto di un giallo oro, e il bellissimo paese degno di Giorgione stesso.

PPORTUNO sarebbe discorrer qui delle prime opere di Sebastiano del Piombo, per rendere sempre più verosimile la ipotesi che a lui appartenga il celebre = Concerto = del Louvre; ma ci basta per ora di ricordare una splendida pittura attribuita al villico Cariani, nella raccolta di Oldenburg (n. 82): vi si rivedrà il vaso di cristallo con vive, rapide strisce di luci bianche, che si vede nel = Concerto =. È una piccola particolarità, ma appunto le piccole cose ci fanno distinguere le grandi, le predilezioni di un artista, e penetrare nell'interno del suo studio e tra i suoi oggetti familiari. La sigla, che è stata interpretata CARIANI, più giustamente si può leggere LVCIANI; e certo la bella pittura, che serba la elevatezza, la nobilissima leggiadria di Giorgione, non può esser mai del Cariani, nome che è stato troppo frequentemente speso, e dato a tante opere severe del Torbido e ad altre di artisti veneziani. Il Cariani è sempre contadinesco ne' suoi tipi: i suoi Santi son bifolchi, le sue Madonne contadine bergamasche, i suoi personaggi fattori di campagna con gli abiti de' loro padroni. Accanto agli splendidi maestri veneziani, quel pittore prende l'aspetto di un fattore.

UNQUE, determinato il tipo di Giorgione, almeno quello che ci siamo formato in mezzo alle tante contraddizioni e ai tanti errori antichi e nuovi, conchiudiamo che la cosiddetta = Schiavona = della galleria Crespi non ha caratteri tali che servano ad avvicinarla al maestro, nè a crederla diretta sua fattura, come vorrebbe taluno, nè derivata da lui, come altri suppone. Il volto largo, paffuto, tanto nel ritratto, quanto nella figura a monocromato, si allontanano dal delicato e lungo ovale di Giorgione; e se nel costume a

BERNARDINO LICINIO. Galleria di Dresda

BERNARDINO LICINIO. Galleria di Bergamo.

BERNARDINO LICINIO. Galleria Nazionale di Londra.

BERNARDINO LICINIO — I. R. Galleria di Vienna

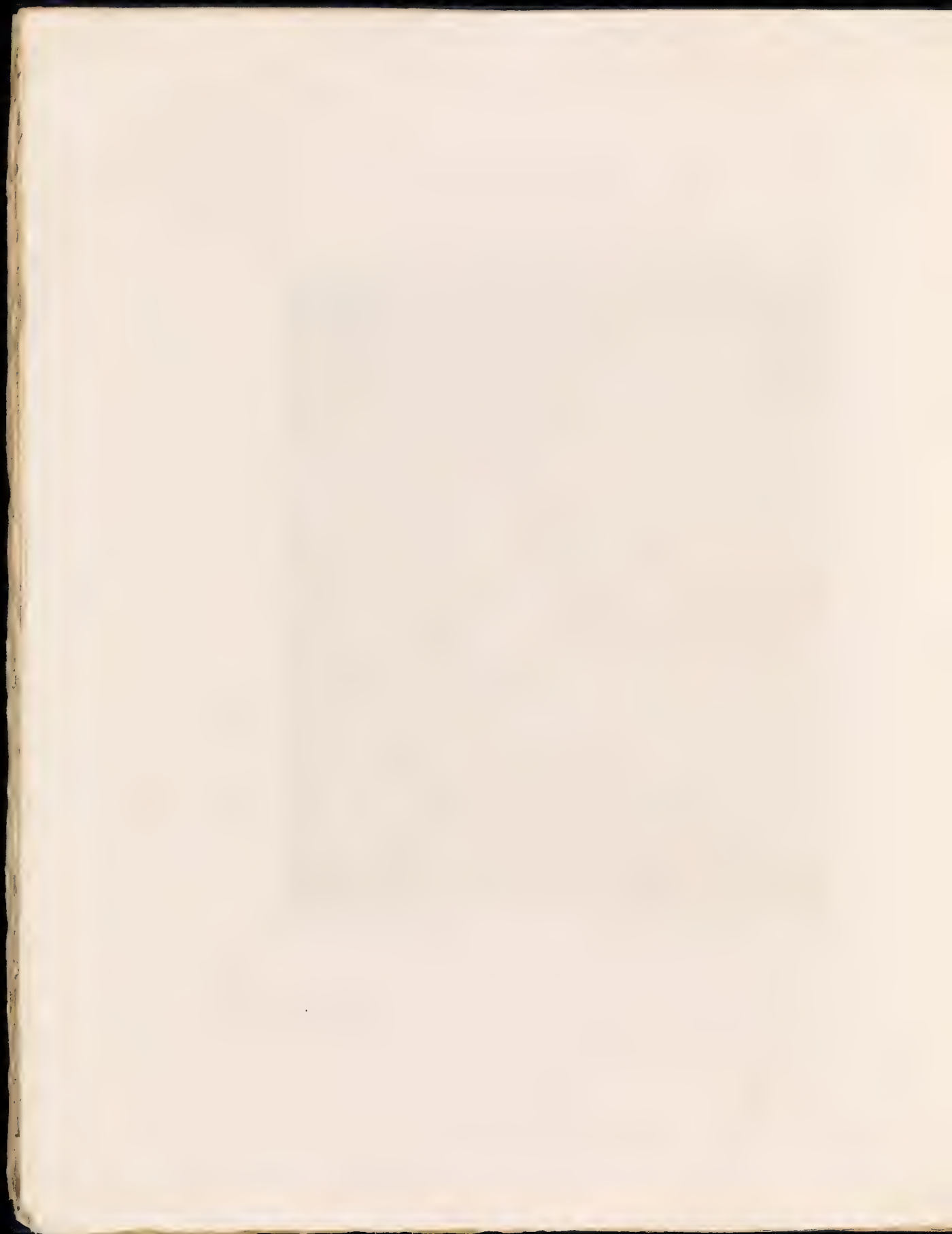
righe, a strisce multicolori, e nella scollatura rettangolare dell' abito, sentiamo qualcosa di proprio ai costumi giorgioneschi, il men vivido colore delle carni, il disegno corto del braccio destro ci fan pensare a un seguace del grande maestro di Castelfranco. Abbiamo il tipo largo del volto, quale si vedrà anche nelle figure ideali della nuova generazione pittorica susseguente, in Sebastiano del Piombo, in Giacomo Palma seniore, in Tiziano; tra i quali però ci fu un altro maestro, che ha i grigi, il colore di questo ritratto, in quadri della prima maniera, che nell' insieme risentono l' influsso del Giorgione: vogliam dire Bernardino Licinio detto il Pordenone. Ricordiamo di lui l' = Erodiade = della collezione Leuchtenberg, a Pietroburgo, ascritta a Giorgione, ed altri quadri che portarono questo nome, prima d' essere resi al proprio autore. E per noi il buon Licinio ha eseguito questo ritratto in un tempo anteriore a quello in cui eseguì l' altro nobile ritratto (anno 1528) della National Gallery di Londra (n. 1309), la = Dama seduta = della galleria di Dresda (anno 1533), il ritratto di = Ottaviano Grimani = nel Belvedere di Vienna (n. 427), l' altro di dama sconosciuta nella galleria di Bergamo (n. 199).

MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO.
SACRA FAMIGLIA E SANT' ANTONIO.

(Tele: la prima, a. 1,09, l. 0,91; la seconda, a. 1,18, l. 1,50).

Due immagini che l' artista ha dipinto di maniera, sfruttando le antiche ricerche, ripetendo convenzionalmente, con forza e vivacità sempre minore, i tipi già elaborati. Ne è una prova la simiglianza de' due quadri, in cui la Vergine ha quasi lo stesso volto di rubiconda campagnuola, e finanche le dita della sinistra, che toccano un braccio del Bambino, sono similmente ripiegate nelle due Madonne. S. Giovannino nel primo quadro, come nel secondo, par che inviti all' abbraccio Gesù; ma in questo ha una vivacità d' occhi e di movimento che in quello non vi è più, sì che egli sembra di gesso colorato; e le membra del Bambino nel primo quadro sono meno agili e di proporzioni meno buone, e la Vergine è quasi indifferente alla scena graziosa de' putti; nell' altro dipinto invece pensa mestamente, mentre S. Giuseppe, dalla testa di frate, sorride a' pargoli. Entrambi i quadri hanno simiglianze coll' altro della galleria Borghese attribuito erroneamente a Polidoro Lanzani.

BERNARDINO LICINIO, DETTO IL PORDENONE

BERNARDINO LICINIO. Galleria Crespi.

FRANCESCO RIZZO DA SANTA CROCE.

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE.

(Tela a. 1,46; l. 1,18).

Alla Esposizione sacra diocesana di Bergamo (anno 1898) eravi pure una = Incoronazione della Vergine =, proprietà della fabbriceria di S. Alessandro della Croce, giudicata come opera di Francesco Santacroce di Simone. Il catalogo distingueva questo nome dall'altro di Francesco Rizzo da Santa Croce, a cui intanto, in attesa di notizie per fare la distinzione indicata, aggiudichiamo il dipinto di Bergamo e questo, simile per maniera, della galleria Crespi. Si osservino i loro caratteristici contorni a linee spezzate, le pieghe seghettate, e si vedrà la comunanza di fare e di origine. Il maestro s'ispira a Cima da Conegliano, e lo imita all'ingrosso.

Francisco Rizzo da S. Croce. Galleria Crespi.

GIROLAMO DA SANTA CROCE.

QUATTRO SANTI.

(Due tavole, ognuna a. 1,015, l. 0,475).

ORMAVANO le parti laterali d' un' ancona d'altare, come le quinte d' un palcoscenico: a sinistra, S. Paolo e S. Giacomo Maggiore; a destra, un Santo cavaliere e un Apostolo; tutti di colori vivissimi, con rossi e verdi e turchini vibrati, poggiano i piedi sul pavimento di marmi a varî colori, e le loro teste spiccano sul cielo striato di nuvole. Sembrano montanari che messesi capigliature arricciolate e parrucche, tuniche e clamidi ornate, stieno in parata con i libri, le spade, il bastone di pellegrino, la freccia. Provengono queste tavole dai conti Albani di Bergamo. Quivi, nella galleria Carrara, si ritrovano tre tavolette, che fanno a quelle perfetto riscontro, « interessanti », scrive il Frizzoni, « perchè manifestano apertamente l' innesto di un ramo locale, bergamasco, nel tronco della pittura veneta, quale è rappresentata da Giambellino e da Cima da Conegliano ». (*L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara.* Bergamo, 1897).

GIROLAMO DA SANTA CROCE. Galleria Crespi.

GIROLAMO DA SANTA CROCE. Galleria Crespi.

PARIS BORDONE.

PASTORE E NINFA INCORONATI DA UN AMORINO.

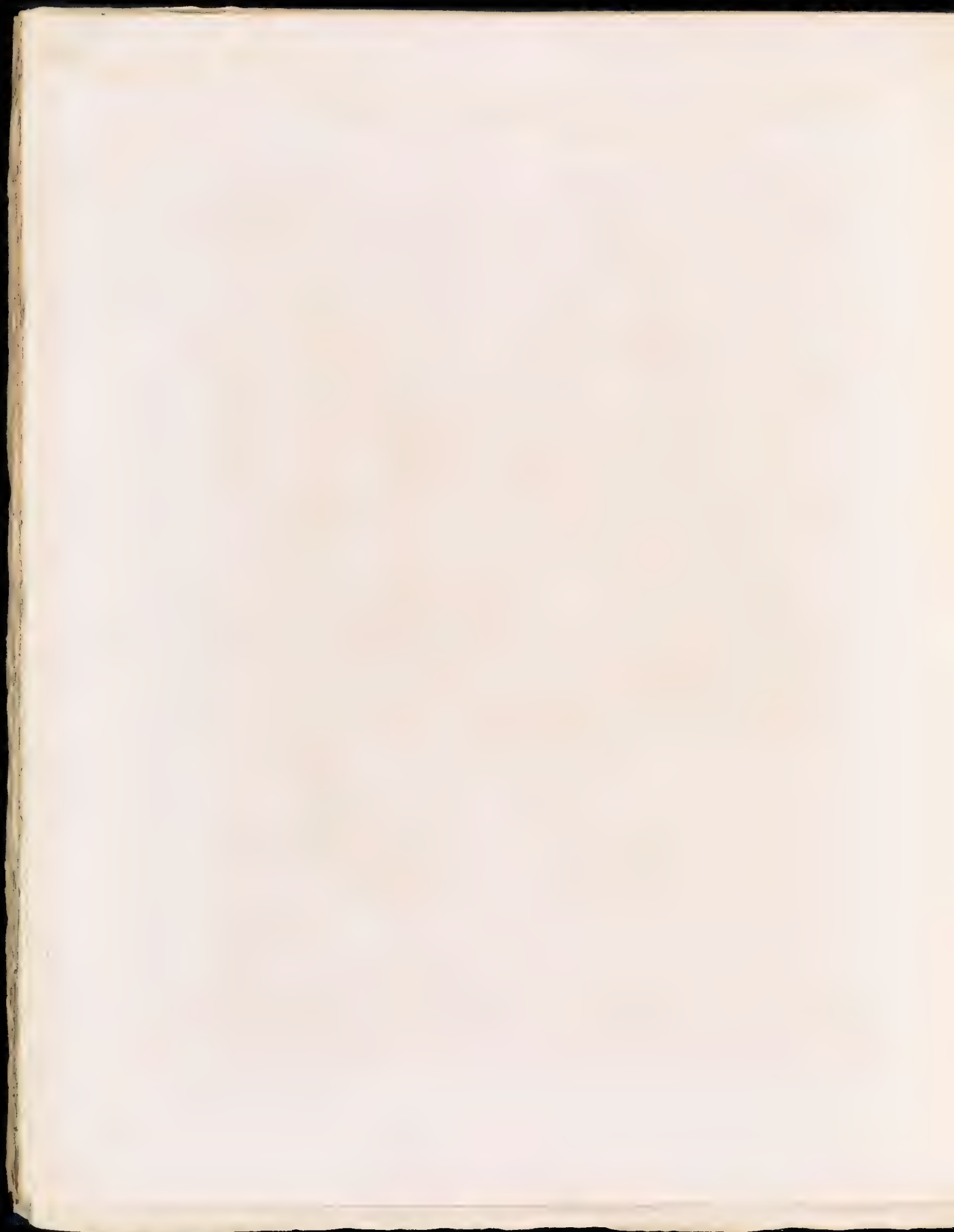
(Tela a. 1,00; l. 1,35).

Fu scolaro di Tiziano, ma non si può credere con Cavalcaselle e Crowe che eseguisse nella sua bottega, per ordine di quel maestro, il = Battesimo di Cristo = della galleria capitolina, quadro che è certamente un'opera de' primi tempi in cui il Tiziano stesso si mostrò devoto seguace di Giorgione. Definire la bella pittura « una fresca e piacevole creazione del Bordone sotto forme tizianesche », come fecero i due storici della pittura italiana e il Burckhardt, significa non aver badato, tra i guasti de' restauri, ai resti della bellezza giovanile di Tiziano, nell' intensità giorgionesca del verde e nella gaiezza del colore. Il = Battesimo di Cristo = fu eseguito dal Tiziano prima che Paris Bordone, nato nel-l'anno 1500, entrasse nella sua scuola. Quando questi vi fu, ereditò forme più mature e proprie del maestro e le tradusse in maniera alquanto convenzionale, con certo modo di piegare e di segnare a sega, a punta le luci delle vesti di seta marezzata, e di far le teste virili a riccioli or giallo-dorati, or fulvi, cadenti con eleganza sulla fronte rettangolare, e poi il naso leggermente curvo, gli occhi neri, le mani con l' indice ripiegato, le carni spesso d'un roseo da buccia di pesca, i drappi, rossi, sfarzosamente splendidi sulle tende verdi.

EL quadro cerimoniale della = Consegna dell' anello al Doge = (galleria di Venezia, 320), di lusso, anzichè di sentimento, Paris raggiunse il colmo dell' arte sua, bene esprimendo la sorpresa de' Senatori nell' assemblea e l' atto del pescatore, che allunga il braccio per porgere l' anello, compreso di venerazione e timidezza. Non profondo, ma signorile sempre, egli seppe dare l' aspetto di realtà storica a una leggenda, pur lasciando a questa tutta la vaga e fantastica solennità. Vicinissimo a Bonifacio Veronese, mostrò

PARIS BORDONE. I. R. Galleria di Vienna.

in quel dipinto la sua maggior varietà di tavolozza ne' marmi di tinta calda e nell' insieme che pare un broccato d' oro. È tutto festa, un trionfo del colore, in quella sontuosità veneziana. Egli è il campione di quella schiera di artisti veneti, i quali emergono piuttosto per magnificenza esteriore che per doti profonde. Per lui i personaggi eran belle e sane architetture d' ossa e di carne, begli uomini dai capelli folti inanellati, dalle barbe signorili, belle donne pingui, indolenti; ma quali fossero le loro intime facoltà lo ignoriamo; conosciamo invece i loro abiti di gala. Tra le siepi d' aranci, tra i pometi appaiono le sue Ninfe, le sue Veneri, i suoi Amori ed anche le sue sacre Conversazioni. Lo spirito del pittore si rivela sempre negli effetti de' toni dorati e delle vesti iridescenti. Può

, PIS BORDONE

cambiar la scena di religiosa in profana, ma è la tavolozza stessa che ricerca riflessi di sole. A quella vampa di sole le figure sacre perdono il loro carattere e assumono alcunchè delle mitologiche, negli atteggiamenti e nell' aspetto. Il San Giorgio che uccide il drago, quadro dell' anticamera delle udienze al Vaticano, può discendere dal cavallo per vagheggiare una Pomona e farsi incoronar da Amore; la Santa Caterina della = Sacra Conversazione =, nella galleria di Stuttgart (n. 11), viene innanti e danza come se dovesse entrare nel coro delle Muse o delle Ore; = Betsabea al bagno =, nella galleria

PARIS BORDONE. I. R. Galleria di Vienna.

di Colonia, sembra una dea servita da ninfe presso la fonte della eterna giovinezza, in un recesso di piante di cedro messe là per nascondere le belle forme e farle risaltare ad un tempo, e nello sfondo di una città monumentale. Nulla v'è poi d' antico nelle scene mitologiche di Paris Bordone, e non sembra neppure che egli si sia occupato di studiare le rappresentazioni classiche, contento di trasformare i suoi cavalieri in Mercurio, Adone o Giove, le sue dame in Venere, Diana o Cloe senza neppure animarli di voluttà, perchè a lui premeva solo di cavare begli effetti decorativi con le carni dai toni delicati sul rosso e sul verde intenso de' boschi da gli aurei pomi.

RA gli altri dipinti che Paris Bordone dovè collocare nei saloni veneziani, sotto i soffitti a cassettoni, tra le decorazioni a stucco e oro, va annoverato ancor questo di un pastore col flauto, presso cui siede una ninfa, mentre un genietto vola portando loro due corone. I quattrocentisti avrebbero dato frecce amorose al genietto per trafiggere il petto del pastore; a lui bastò di apprestare un serto a quell' amore senza foco, già stanco. Il pastore è un gentiluomo robusto, la ninfa è una giovine ben nutrita e dalle forti braccia. Un bel drappo giallo splende tra il verde, senza che i monti lontani, tanto sono biancastri, ne attenuino l'effetto sonoro; sotto il sole estivo, all' ombra di una quercia, avvolti come dal colore de' covoni del grano, stanno il pastore e la ninfa. Il quadro appartiene alla schiera de' tanti delle gallerie di Vienna, Dresda, Parigi, Londra, Richmond, ecc.

SCUOLA DI PAOLO CALIARI DETTO IL VERONESE.

LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE.

(Tela a. 0,60; l. 0,56).

Le carni sono terree, livide; il giallo è chiaro, il rosso svanito, i lumi bianchi son dati a piccoli tratti. Ciò fa pensare a un maestro che ebbe con Paolo Veronese artistica familiarità, principalmente allo Zelotti. Il gruppo della Vergine svenuta ricorda in qualche modo quello a piè della croce, nel quadro di Paolo in San Sebastiano, a Venezia; ma le figure hanno lì tutto lo splendore, la pienezza, l'ampiezza del Veronese, e mai la poca spontaneità de' movimenti, l'angolosità delle linee, la magrezza e il lividore delle forme, le mani con le dita appuntate, che si riscontrano, ad esempio, nel quadro della = Deposizione dalla Croce =, nella galleria Borghese, ascritto dal Morelli allo Zelotti. La pia donna che tutta ravvolta nel manto s'avanza a sinistra, ricorda la figura del Savoldo nel museo di Berlino, qui riprodotta. Una replica originale della gentile figura indicata come la Maddalena (n. 1031) si vede a Londra, proveniente dalla raccolta Fenaroli. Questa somiglianza basterebbe per additar l'opera come eseguita da qualche veneto imitatore del Caliari. Nella galleria Doria in Roma vi è un'altra = Deposizione = affatto simile a questa, dipinta con la stessa facilità magistrale, con lo stesso giuoco di ombre. Anch'essa porta il nome di Paolo Veronese.

PAOLO VERONESE Chiesa di S. Sebastiano in Venezia.

Scuola di Paolo Veronese — Galleria Doria in Roma.

GIULIO CARPIONI.

BACCANALI.

(Tre tele: la prima a. 0,70, l. 0,90; la seconda a. 0,72, l. 1,18; la terza a. 0,37, l. 0,45).

Sembra che il bizzarro pittore abbia ereditato dalla pittura veneziana dell' età dell' oro l' amore alle rappresentazioni di feste e orgie bacchiche. L' avevano pure ereditata il Rubens e il Van Dyck, e da questo il Castiglione, detto il Grechetto; ma il pittore secentista di Venezia, senza riuscire ad esprimere, come il Rubens, la forza sfrenata degl' istinti brutali, fece gradevoli composizioni, nonostante la volgarità loro, le quali hanno un effetto decorativo ricavato con facilità e buon umore. Il primo di questi baccanali deriva con tutta probabilità da un dipinto della galleria di Magonza, che stranamente a Crowe e Cavalcaselle parve opera del Piazzetta o del Tiepolo, ed è invece un Baccanale del Tiziano, un capolavoro! Giulio Carpioni stava più ligio alle antiche composizioni di quei grandi maestri, e traeva alcunchè della loro giocondità.

CARPIONI. Galleria Crespi

TIZIANO. Galleria di Magonza

CARPIONI. Galleria Crespi.

GIAN BATTISTA TIEPOLO.

LA VISIONE DI SANT'ANNA.
BOZZETTO DEL QUADRO SUDDETTO.
LA BEATA LADUINA.

(Tele: la prima a. 2,44, l. 1,20; la seconda a. 0,47, l. 0,27; la terza a. 0,65, l. 0,48).

IAN Battista Tiepolo fece questo quadro, al dire del conte Fabio Di Maniago, « di bizzarra invenzione »; ed essa fu davvero tanto nuova, che quell'autore della *Guida di Udine e Cividale,* nel darne la spiegazione, disse figurar « la Sant'Anna, che presentava la pargoletta Maria all' Eterno Padre »; mentre a parer nostro designa l'ultima poetica forma della rappresentazione della = Natività = di Maria, l'ultimo sviluppo dato dall'arte cristiana al protoevangelo di Giacomo Minore e alla istoria gnostica di quella Natività e dell'infanzia del Redentore. Nel medioevo l'arte aveva figurato Gioacchino in atto di presentare al tempio le offerte che il sacerdote rifiuta, e per ciò dipartirsi, verso il deserto, triste e accorato del rimprovero di non aver discendenti; quindi l'angelo gli annuncia, come ad Anna abbandonata e in pianto per la sua sterilità, che Dio avrebbe concesso loro un figliuolo, e Gioacchino, lasciate infine le sue mandre, ritorna a Gerusalemme, ove Anna si fa ad incontrarlo innanzi alla porta aurea. A queste scene, segue quella della = Natività = di Maria, ricavata in qualche modo dagli antichi bassorilievi con le Parche assistenti alla nascita d'un fanciullo. Ora il Tiepolo, volendo ritrarre la scena, staccandosi dalla forma semplice e casalinga che la composizione ebbe nel medioevo e nel Rinascimento, epperò

toglier le comari, il letto della partoriente, il bacino in cui si lava la neonata, tutta la prosa della vita umana in contrasto con la santità dell' avvenimento, ricorse alla forma della visione. Come già nella = Annunciazione = di Maria, per bene esprimere il mistero della Incarnazione, si ritrasse talvolta, in atto di discendere dal cielo verso la Eletta, il Figlio che l' angiolo le annuncia; così il Tiepolo fece che Maria, annunciata dagli angioli, fosse portata ad Anna, la quale l' aspetta ansiosa nelle braccia. Benedetta dall' Eterno, siede la fanciulla tra la terra e il cielo, in una nube che si diparte soleggiata da Dio Padre e arriva biancheggiante a terra. Anna sorride tutta, e guarda beata la Bambina che in candida vesticciuola e col manto azzurrino, cinto d' aureola il capo, s' affisa nell' alto, mentre gli alati spiriti la portano come prezioso dono di Dio, formandole con le loro teste e le loro braccia un seggio sulle nubi; e Gioacchino sta dietro ad Anna con le mani giunte e le pupille fisse verso l' Eterno. Tale è la visione che il poeta Gian Battista Tiepolo creò per il convento di Santa Chiara delle Benedettine d' Aquileia, come se avesse dovuto esporre a ingenue fanciulle l' antico racconto, spogliandolo d' ogni particolare realistico, e mostrare ad Anna e al popolo la immagine della Eletta. Come già gli eretici Valentiniani diedero corpo a Gesù nel cielo, il poeta pittore fece che Maria fosse mostrata ad Anna per annunciarle il gaudio futuro di madre. Questa almeno ci sembra la spiegazione del soggetto, l' altra indicata dal conte Fabio Di Maniago, la = Presentazione =, essendo meno adatta, poichè Anna e Gioacchino presentarono Maria al tempio, e non la affidarono agli angioli perchè la trasportassero in cielo. Ad ogni modo la invenzione del

LORENZO TIEPOLO. Incisione del quadro di G. B. TIEPOLO.

quadro, in un tempo in cui le tradizioni iconografiche non erano più seguite dall' arte, e ogni pittore s' abbandonava liberamente alla propria fantasia, potrebbe prestarsi anche alla spiegazione del Di Maniago: il Tiepolo avrebbe addirittura inventato una scena tutta nuova, dato forma alla dedicazione di Maria al Signore: addio tempio e sacerdoti e vergini sorelle consacrate alla preghiera! L' offerta sale al cielo e Dio Padre l' accoglie!

G. B. Tiepolo. Bozzetto del quadro della galleria Crespi, ivi.

I contorni rapidi del frescante, i suoi bianchi lucenti, le vestimenta tracciate con un pennello pieno di colore e che nel trascorrere lascia scorgere le setole, le masse di colore disgiunte a strappi, bastano a determinare il Tiepolo per autore del quadro d' altare. E se questo si confronta con l' altro di Santa Maria della Consolazione, a Venezia, sarà facile scorgere come da una stessa fonte d' ispirazione e da una stessa mano siano usciti entrambi: le figure disposte in una grande linea spirale, S. Giuseppe dietro a un parapetto in atto di adorazione, Maria biancheggiante, e le teste alate de' cherubini, e perfino il pavimento del luogo a marmi rettangolari a colori alternati. Alla esposizione tiepolesca, tenutasi a Venezia l' anno 1896, si notò l' intonazione fredda come un segno che il quadro non appartenesse al Tiepolo, mentre quell' effetto proprio dell' artista derivava dall' essere stato il dipinto spoglio delle vernici aranciate, che coprono di solito le tele tiepolesche. Il tempo equilibra tante cose che originariamente sembrano cozzare insieme, e forma alle pitture come un velo, sotto cui le più audaci voci del colore non osano strillare. Tuttavia si arrivò a conchiudere, a furia di sofisticherie, che la tela poteva avere forse appena trent' anni di vita. Non vale la pena di discutere osservazioni che sono smentite dai fatti, dalla fantastica concezione tutta propria del Tiepolo, dalla linea tortuosa della

composizione, dal disegno veloce, impetuoso del maestro, dal colore con bianchi vividi. Il quadro porta la scritta autentica:

GIO. BATTA | TIEPOLO | 1759.

ITTORI moderni, di trent' anni fa, che abbian potuto e saputo imitare la maniera del Tiepolo in ogni sua parte, non ci sono stati, purtroppo. Nella galleria Crespi c' è anche il bozzetto del quadro d' altare, che lascia determinare chiaramente come le varianti dell' opera sieno dovute all' ultimo grande frescante d' Italia, per certe risoluzioni subitanee, nervose del suo pennello. Nel bozzetto, Dio Padre solleva le mani come per meraviglia o sorpresa; nell' ancona invece, meglio adagiato sulle nubi, col gomito sinistro puntato sul mondo, prende l' aspetto di vegliardo benedicente quasi stanco. Nell' abbozzo, grandi angioli stanno intorno al globo; nel quadro una sola testina di cherubino alata nell' ombra, con piccole luci nelle chiome mosse dal vento che, ardente di amore, la porta con le alette tese, verso la divina fanciulla. Maria, più adulta nel bozzetto, prende nel quadro un aspetto giocondo, fanciullesco, una grande ispirazione negli occhi cilestri, e si acconcia a festa con nastri azzurrini ne' capelli. Anna protende le mani, come la Sant' Agata del museo di Berlino, e nelle pupille luccicanti e nelle labbra semiaperte rivela la potenza espressiva del suo autore; ma nel quadro è meno avanzata negli anni, e meglio stende le braccia divotamente abbassate. La nota del colore è in sostanza la stessa tanto nel bozzetto quanto nel quadro: uguale è il giallo aranciato del drappo che si dispiega dietro all' Eterno Padre, come irradiato dal sole al tramonto. Il copiatore di trent' anni fa avrebbe dovuto conoscere il bozzetto, le predilezioni del colore del Tiepolo ed anche la speciale intonazione divisata da lui prima di eseguire il quadro per il convento di Santa Chiara, e conoscer quindi la bella incisione che Lorenzo, figlio di Giambattista Tiepolo, eseguì dalla pittura, contrassegnandola con le scritte:

IOANNES BAPTA TIEPOLO INV. ET PINX.

LAURENTIUS FILIUS DEL. ET FECIT.

Infine avrebbe dovuto trasformarsi, per artistica metempsicosi, nel Tiepolo stesso, ed eseguire il quadro rapidamente, attenendosi solo in generale al bozzetto, e passando, sopra la tela magra di impasto, a disegnare tutto a nuovo col pennello intriso di nero. E, sempre mutando, migliorare!

NEG. ANDERSON — DANESI INC. ROMA

GIO. BATT. TIEPOLO

G. B. TIEPOLO. Chiesa di S. M. della Consolazione in Venezia

crisse il Di Maniago nel 1839: « Ammirar più non ti è lecito, nel già soppresso convento di Santa Chiara delle Benedettine d'Aquileia, la Sant'Anna che presentava la pargoletta Maria all' Eterno Padre... Cedendo ai tempi sparì; ma non isparirà la memoria di sua esistenza, poichè Lorenzo, figlio dell' egregio artefice, incidendola, l' ha renduta di pubblica ragione, e siccome il genitore ha finto di lontano, nel fondo del dipinto, le cose singolari che caratterizzano il paese, il duomo, il Natisso, così i posteri sapranno che fatta essa era per Cividale ».

Veduta di Cividale e del Ponte sul Natisone.

In basso si vede, come ricordava il Di Maniago, la veduta di Cividale col ponte sul Natisone. E possiamo ammirare nella galleria Crespi la tela ancora fresca, trasportatasi a Milano dopo la soppressione del convento, e che il Di Maniago non poteva più far ammirare sul luogo a' suoi contemporanei. La veduta del fondo è cambiata alquanto da quella che oggi si vede, ma vi sono parti che corrispondono alle notizie della loro antica forma. La chiesa delle monache di Santa Chiara è ora collegio-convitto, i campanili non hanno le guglie, e la facciata manca del timpano, non dei quattro pilastri coi capitelli, che si vedono nella pittura, come nell' incisione. Il resto fu aggiunto dal Tiepolo per amore della linea pittoresca. Che un copiatore tuttavia potesse ricostruirsi

G. B. Tiepolo. Galleria Crespi.

nella mente cose ora distrutte sembrerà impossibile; nè la incisione del figlio del Tiepolo gli sarebbe bastata alla ricomposizione della veduta di Cividale nel secolo scorso dal ponte del Natisone.

L secondo quadro del Tiepolo che adorna la galleria Crespi è una graziosa testa di giovane monaca, con riccioli fulvi che si sprigionano dal velo monacale, e le guance rosee, ripiegata languente a destra, come avvolta da melanconia nel saio monacale sul fondo grigio, col volto rubicondo incorniciato dal velo nero e dal bianco soggolo.

SEBASTIANO RICCI.

COMUNIONE DI SANTA LUCIA.

(Tela a. 0,47; l. 0,35).

A Santa col collo ferito, sanguinante, sta ginocchioni sopra un gradino d'una porta diruta, innanzi alla quale, in atto di porgere l'eucarestia alla martire, vedesi un sacerdote seguito da catecumeni e un chierico con una fiaccola; un manigoldo nel fondo rimette la spada nel fodero; due popolani, l'uno col turbante in capo, si avanzano per osservare la cerimonia; gli angioli scendono dall'alto con palme e corone; in lontananza templi e mausolei romani. Sebastiano Ricci ha voluto rappresentare gli ultimi momenti di una Santa martire del patriziato romano, poichè l'ha signorilmente acconciata e ornata, pur senza studiarsi di darle l'antico costume, sì che ella sembra una dama del Settecento, e il sacerdote, con la cotta, un prete dello stesso tempo. Il pittore però nell'attorniare di popolani quel sacerdote, ha voluto indicare che la scena avviene presso a un luogo di rifugio de' cristiani perseguitati, innanzi a poveri seguaci della nuova fede, sullo sfondo di Roma pagana.

EL dipingere la scena, Sebastiano Ricci si è ispirato alla Comunione di San Girolamo del Domenichino. Al posto del Santo anacoreta decrepito ha collocato la Santa: in luogo del giovane sotto-diacono, il ragazzo con la fiaccola, e invece del diacono con il calice e la dalmatica rossa a fiorami, la figura d'un mendicante. Il sacerdote è nello stesso atteggiamento, e la figura dal turbante, a sinistra, si trova qui come nel quadro del Domenichino. Ma la monumentalità si perde nell'opera dell'artista veneziano, tutta a barbagli di luce tra nubi e rovine. Gli angioli, che nel capolavoro dello Zampieri sembrano

rondini spiccanti il volo dal nido, qui precipitano dal cielo per incoronare la Santa. Tutta la calma antica vien meno nella foga del coloritore, tra gli sprizzi e sprazzi della luce, tra le linee fantasticamente interrotte dagli edifici. Lo stesso soggetto fu trattato da Gian Battista Tiepolo, nell' ancona della chiesa di Santa Lucia, a Venezia; ma quantunque il

SEBASTIANO RICCI. Galleria Crespi.

capolavoro del Domenichino non sia probabilmente estraneo al concetto, esso non traluce nella composizione, non si rivela sotto le libere forme individuali del grande maestro. Il Ricci, nella figura della Santa, tenne conto della Santa Caterina del Veronese, quale si vede a Venezia nella chiesa a lei dedicata, e diede alla figura la nobiltà dello splendido modello, che ricordò pure nel rappresentare la regina Ester innanzi ad Assuero, come si vede nell' annessa incisione.

G. B. TIEPOLO. Chiesa dei SS. Apostoli in Venezia.

Incisione di quadro di SEBASTIANO RICCI

ANTONIO CANAL DETTO IL CANALETTO.

VEDUTE DI VENEZIA.

(Tele a. ciascuna 0,60; l. 0,90).

La prima è una veduta storica della Venezia sparita. Riproduce a destra la Croce di Venezia, così chiamata per distinguerla dalla Croce della Giudecca; la chiesa di San Simeone Piccolo, compiuta nel 1738, e di cui si vede la cupola nel fondo; la chiesa degli Scalzi, a sinistra, verso il mezzo del dipinto; la chiesa di Santa Lucia con le tre croci sul ponte; il monastero di Santa Lucia verso il limite sinistro del quadro. La chiesa della Croce non esiste più, e l'area fu acquistata dai conti Papadopoli, che la trasformarono in un bellissimo giardino. Anche la chiesa e il monastero di Santa Lucia furono demoliti, e ora l'area è occupata dalla stazione ferroviaria. Le demolizioni avvennero in principio di questo secolo, auspice Napoleone. Ora il ponte di ferro si volge sul canale.

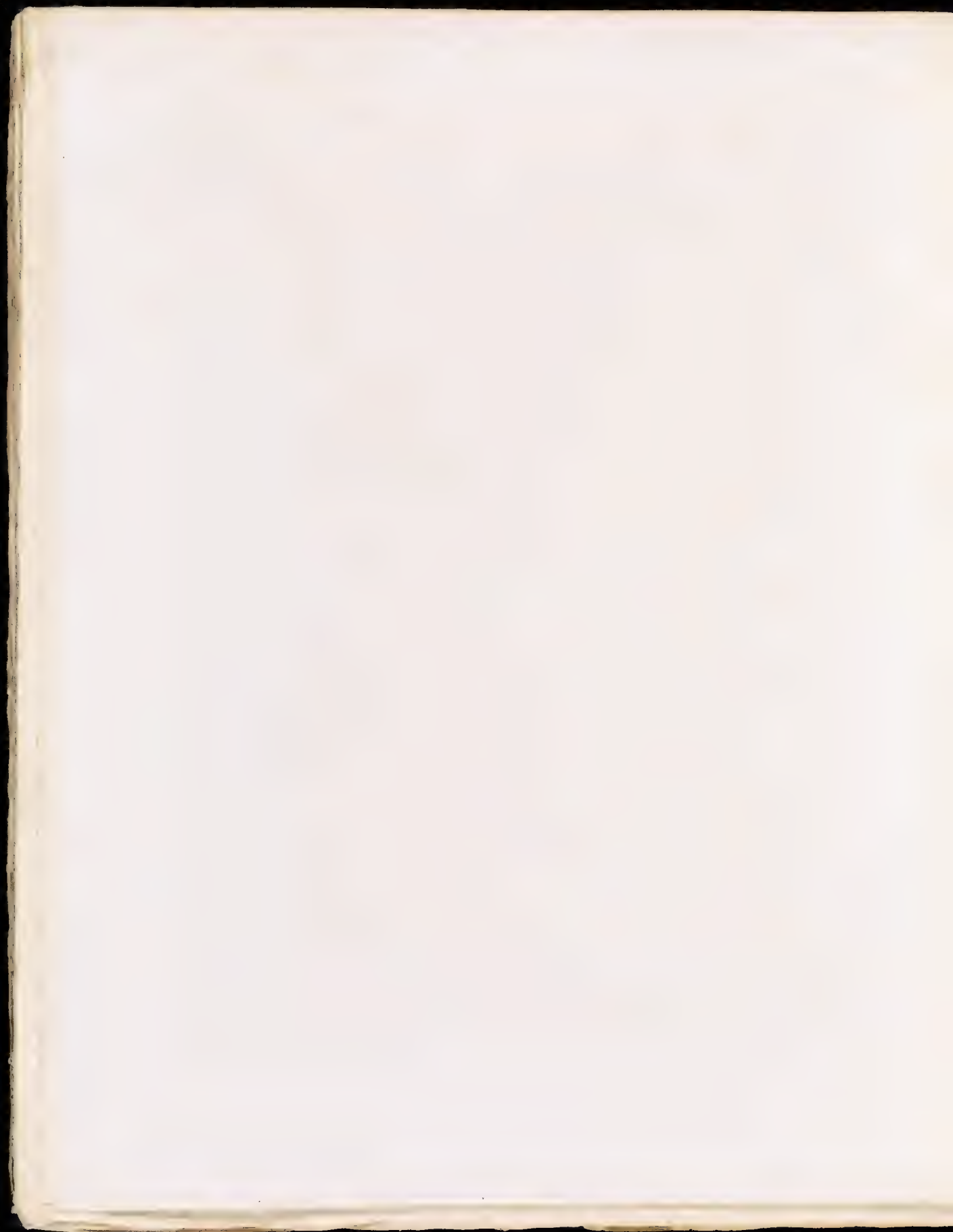
La seconda veduta ritrae invece ancora la condizione odierna de' luoghi: a destra, la chiesa di S. Stae; innanzi, il traghetto di S. Stae; di contro, a sinistra, il traghetto di S. Marcuola. Verso il mezzo, il palazzo Pesaro e quello Corner. A sinistra, la Ca' d'oro, il palazzo Sagredo; e quasi al limite del quadro, il palazzo Grimani. Di questi due dipinti esistono le incisioni di Marco Sebastiano Giampiccoli, che diamo qui riprodotte.

Antonio Canal detto il Canaletto. Veduta di Venezia.

ANTONIO CANAL DETTO IL CANALETTO. Veduta di Venezia.

NEG. ANDERSON

ANT.º CANAL D.º IL CANALETTO

ANT.º CANAL, D.º IL CANALETTO

FRANCESCO ZUCCARELLI.

PAESI.

(Tele a. ciascuna 0,42, l. 0,54).

RANCESCO Zuccarelli fu pittore sincero nella rappresentazione del paese e, nonostante i vezzi d'Arcadia, che qua e là ricerca nel figurar pastori e pastorelle, ha la visione limpida de' campi e de' colli schiarati da luce tranquilla. I suoi due quadri nella galleria Crespi appartengono al genere de' paesaggi decorativi, ma in ogni modo riflettono ne' piani, nelle lontananze, negli animali, il vivo senso della realtà nel pittore, che non cade nella pesantezza come il Locatelli, nella densità come il Cerquozzi, non nella monumentalità degli effetti come tanti altri suoi contemporanei, e si conserva semplice, mite, campagnuolo.

Zuccarelli. Galleria Crespi.

Zuccarelli. Galleria Crespi.

GLI ARTISTI TOSCANI

LORENZO MONACO
BASTIANO MAINARDI — FRANCESCO GRANACCI
FRANCESCO UBERTINI
DETTO IL BACCHIACCA

Attribuito a LORENZO MONACO

MADONNA COL BAMBINO E SANTI.

(Tav. centinata a. 0,50; l. 0,30).

levata nel mezzo, sta la Vergine col Bambino assisa, coi piedi sur un cuscino azzurro sparso di stelle; tutt' intorno a Lei, un' aureola di Beati; a destra una Santa con un vasetto e una palma; più in basso un Apostolo, e, continuando il giro, San Paolo e S. Pietro, S. Gio. Battista, e Santa Caterina con un gomito sulla ruota dentata e una palma nella sinistra. I due Principi degli Apostoli stanno ginocchioni sopra un tappeto persiano a fondo azzurro con fiorami dorati; sopra l' arco che chiude l' anconetta in un tondo, vedesi Dio Padre benedicente.

a testa della Vergine è larga e tonda; Gesù è un fantolino con rossa tunichetta lunga, quasi piccolo sacerdote; le figurette sono avvivate come da fiamma, e i più vaghi colori si equilibrano nella luce dorata: il giallo lucente del manto e della tunica di S. Pietro splende nel risvolto del manto della Vergine; il rosso di porpora della veste del Bambino è richiamato sul manto di S. Gio. Battista e di S. Paolo; il turchino del manto della Madonna colora il cielo e il tappeto del piano; le vestimenta azzurre con luci rosee della Santa Caterina formano riscontro a quelle fulgide aranciate dell' altra Santa dal lato opposto. Le testoline della Vergine e de' Beati spiccano sul fondo d' oro, che delimita in basso il tappeto fiorito del piano.

Lorenzo Monaco. Galleria Crespi.

BASTIANO MAINARDI.

IL ROSARIO.

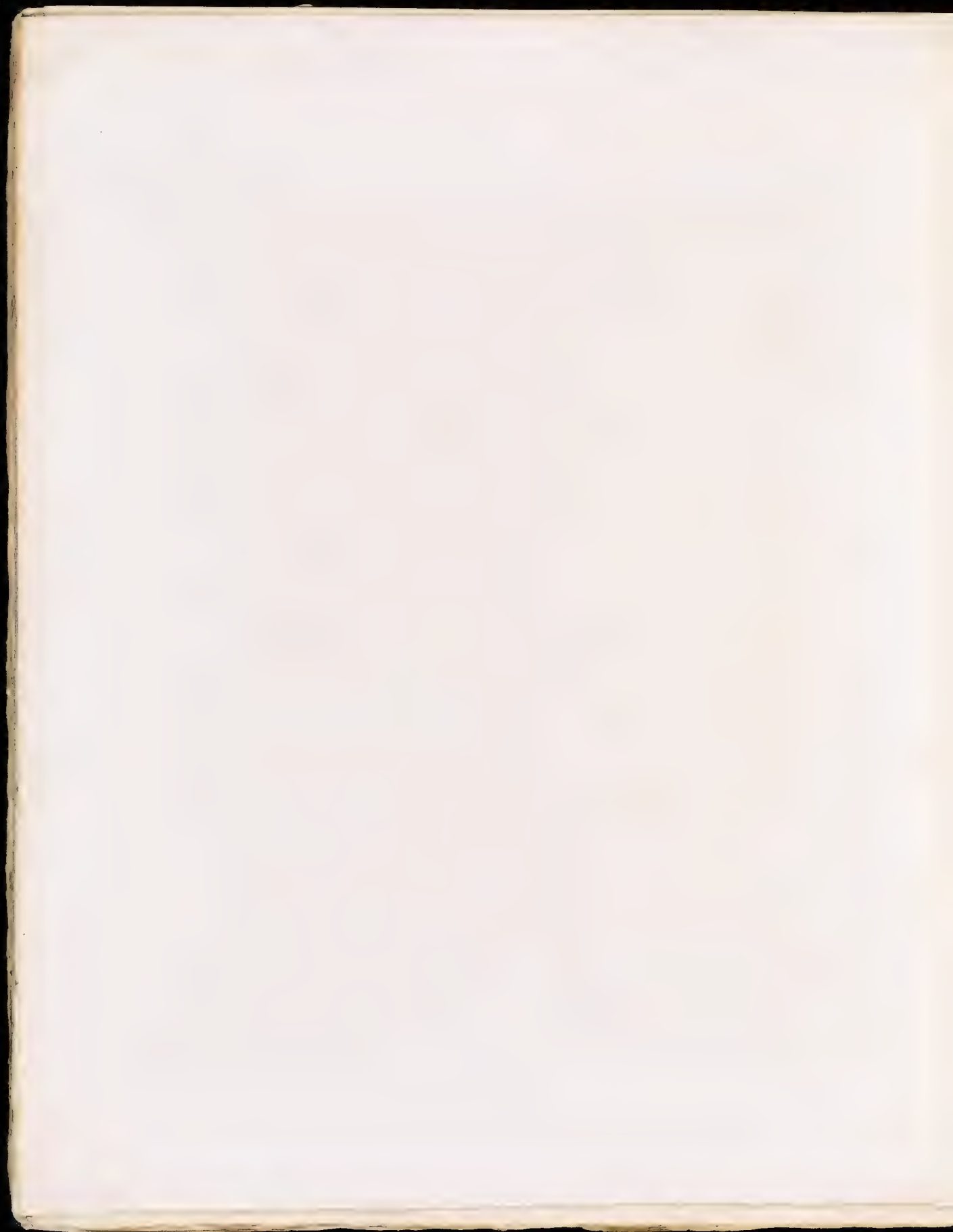
(Due tavolette a. 0,28; l. 0,39).

Può supporsi che le due tavolette stessero a destra e a sinistra della Vergine del Rosario, perchè tutte le figure si presentano inginocchiate, con le corone in mano, adoranti. A sinistra, preceduta da San Domenico, tutta la gerarchia terrestre, il papa, l' imperatore, il re, il cardinale; seguono il vescovo, l' abate, il dottore, ecc., sino a giovani senza gradi e a servi. A destra, una Santa; dietro di lei l' imperatrice, la regina, la contessa, la badessa, ecc., sino alle zitelle, alle converse di un convento e a una bambina. Sono tutti genuflessi sul terreno sparso di fiorellini; per due terzi spiccano sul fondo scuro, e l' altro terzo si vede sopra un lembo di cielo nell' angolo dei quadretti. Le teste hanno occhi grandi, nasi grossi in punta, forti gli zigomi; i capelli muliebri sono rossicci, e il colore roseo particolare al Mainardi che si vede negli altri suoi quadri, si richiama nella tunica d' una delle donne oranti.

Vi è nella galleria Barberini in Roma un suo ritratto attribuito ad altri e che pure ha riscontro vicinissimo coi bei ritratti (n. 83 e 86) del museo di Berlino, ne' quali Bastiano Mainardi si dimostra essere stato compagno o aiuto a Domenico Ghirlandaio nell' ancona d' altare (n. 88) conservata nello stesso Museo. La collaborazione del Mainardi è nell' alto, col suo colore che sembra patina assorbita da una terracotta su cui siasi distesa; nè manca quella di altri allievi del Ghirlandaio, che si distinguono qua per le tinte rossicce, là per le fumeggiate o per le verdognole

BASTIANO MAINARDI. Galleria del Console Weber in Amburgo.

BASTIANO MAINARDI

BASTIANO MAINARDI

mescolate alle carni, e infine anche per le grandi calligrafiche linee a spira del paesaggio. Nella collezione Weber di Amburgo vi è pure una Madonna col Bambino e con angeli di Bastiano, sotto il nome di Raffaellino del Garbo; e un'altra Madonna, alquanto sorda di colore, si vede nella galleria di Cassel, sotto il nome generico di scuola di Domenico Ghirlandaio (n. 479): Maria tiene una mano divotamente sul petto e con l'altra regge in piedi sopra una cassapanca il Bambino che le circonda con la destra il collo.

FRANCESCO GRANACCI.

L'ENTRATA DI CARLO VIII IN FIRENZE.

(Tav. a. 2,77; l. 1,22).

ASSA radente la luce sui cavalieri e i fanti, fulge sui loro elmetti, batte sugli edifici a destra e sulla folla che vi è assiepata innanzi, solenne negli abiti di festa. Un ricco palazzo bugnato si vede a sinistra nell' ombra, e della gente che è raccolta da quella parte solo si distinguono i vividi gialli aranciati. Tra i soldati cavalca Carlo VIII con la corazza d' oro; nell' avanguardia un alfiere sostiene l' orifiamma azzurro sparso di gigli. Dominano nelle vesti i colori chiari, giallo e rosa, come sempre nel Granacci, autore del quadro, che è una ricostruzione ideale dell' avvenimento, fatta senza il soccorso di notizie sicure. Carlo VIII entrò in Firenze la sera del 17 di novembre 1494 dalla porta di S. Frediano, « di cui eran stati tolti i battenti, abbattuto un pezzo di muro, riempito il fossato; le strade sparse d' erbe odorifere, le case addobbate di tappezzerie e di ricche stoffe; alle finestre delle bandiere in cui si vedevano de' fiordalisi, e degli scudi in cui si leggevano de' motti in oro e azzurro in onor del Re: su grandi palchi attori e . . . rappresentavano misteri e farse . . . Carlo VIII s' avanzava a cavallo, circondato dal grande scudiere che portava la spada di giustizia, dal grande prevosto dell' albergo che allontanava co' suoi la folla, dal Card. della Rovere, il vescovo di Saint-Malo, Brixonnet e alcuni marescialli. Sotto il baldacchino di drappo d' oro, che era portato da quattro dottori, sopra un bel cavallo nero, da lontano non si vedeva

FRANCESCO GRANACCI

Galleria Crespi.

che una testa, tanto era grande il cappello bianco che la ricopriva. Avvicinandosi, si vedeva ricoperto da un giustacuore di broccato d'oro e d'un mantello azzurro, la lancia sulla coscia, un ometto di fisonomia gaia, di faccia lunga, naso aquilino ed enorme, occhi azzurri sporgenti, carnagione bianca, barba e capelli rari tra il bianco e il rosso, con scarpe di velluto nero così rotonde in punta che si sarebbe detto piede d'un bue o d'un cavallo . . . Dopo avere attraversato il Quartiere d'Oltrarno e Ponte Vecchio si fermò dinanzi al palazzo della Signoria; di là andò alla Cattedrale. Di là passò nel palazzo di Piero de' Medici ».

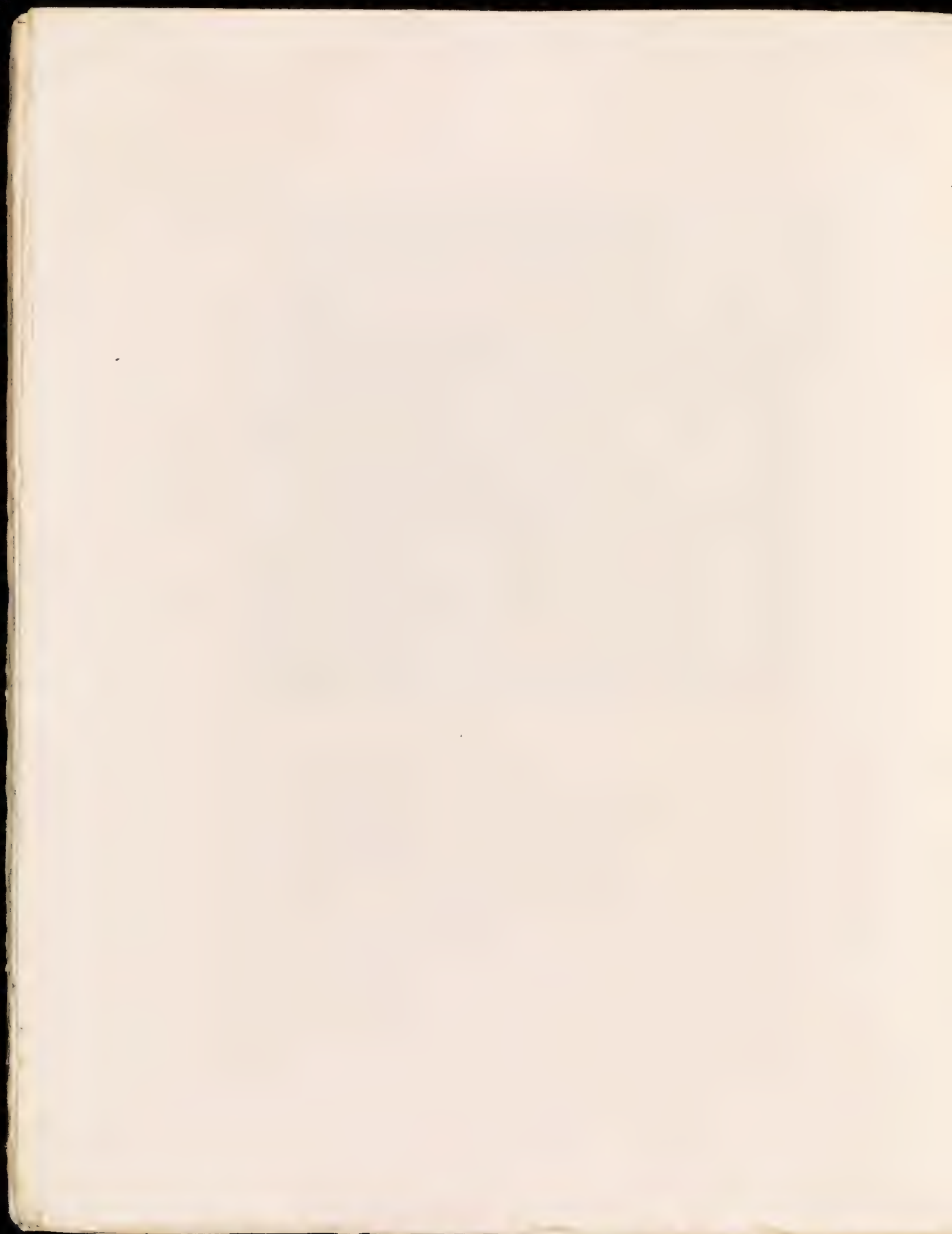
FRANCESCO GRANACCI — Galleria degli Uffizi in Firenze.

SEMBRA che il Re s' avanzi verso la porta del palazzo; i cavalieri che l'hanno preceduto si rivolgono indietro e guardano. Tra due armigeri, quasi nella stessa linea del Re, fa capolino un vecchio grasso, a capo scoperto, con una cappa giallo-dorata: è probabilmente il vescovo; a destra del Re, con la spada diritta, il reale scudiero. Tutto il resto mal si può determinare, anche per i guasti sofferti dalla pittura. Ma la via rappresentata è certo la *Via Larga* (oggi via Cavour). Nel fondo, i monti fiesolani (e quella strada è l'unica che permetta anch' oggi di vederli); a sinistra il palazzo mediceo architettato da Michelozzo con le tre porte, e le altre casette accanto demolite dai Riccardi quando acquistarono e ingrandirono l'edificio che serba anche oggi il loro nome.

Il palazzo rappresentato a destra deve esser quello della famiglia Della Casa, poi incorporato nel palazzo Panciatichi; e le molte case con *sporte*, che si vedono nel dipinto, comunissime in antico e delle quali restano molteplici esempi in parecchi quartieri fiorentini, furono fatte demolire da Alessandro de' Medici.

FRANCESCO GRANACCI. Galleria degli Uffizi in Firenze.

CHE l'opera appartenga a Francesco Granacci parrà chiaro confrontandola con i due suoi frammenti di cassone, rappresentanti la storia di Giuseppe, che sono nella galleria degli Uffizi, e che furono erroneamente attribuiti da alcuni scrittori al Pontormo e ad altri. In quello ov' è figurato Giuseppe che presenta a Faraone il padre e i fratelli, si vedono a destra due viandanti coi mantelli stretti alle persone, in atto di conversar tra loro nel cammino. Orbene, eccoli di nuovo nel primo piano del nostro quadro. Nell' altro frammento di cassone con l' istoria di Giuseppe condotto in prigione, un armigero che tiene l' alabarda, portando la sinistra all' altezza del viso, ricorda anche nell' attillato costume l' armigero con la lancia, a sinistra, nel nostro quadro. Quelle due facce di cassoni furono

probabilmente eseguite per l'apparato delle stanze di Pier Francesco Borgherini, ed hanno le stesse proporzioni di altre due della galleria Torlonia nel palazzo Giraud a Roma, assegnate al Franciabigio, con limpidi paesi e bei loggiati del Rinascimento, innanzi a cui si dispiegano la scena di Mosè e Aronne che supplicano Faraone per la libertà degli Israeliti, e quella di Beniamino tenuto in ostaggio da Giuseppe. Anche il quadro della galleria Crespi dovette essere una delle pitture che, al dire del Vasari, ornavano le case de' gentiluomini di Firenze.

FRANCESCO UBERTINI DETTO IL BACCHIACCA.

LA MADONNA COL BAMBINO.
L'ADORAZIONE DE' MAGI.

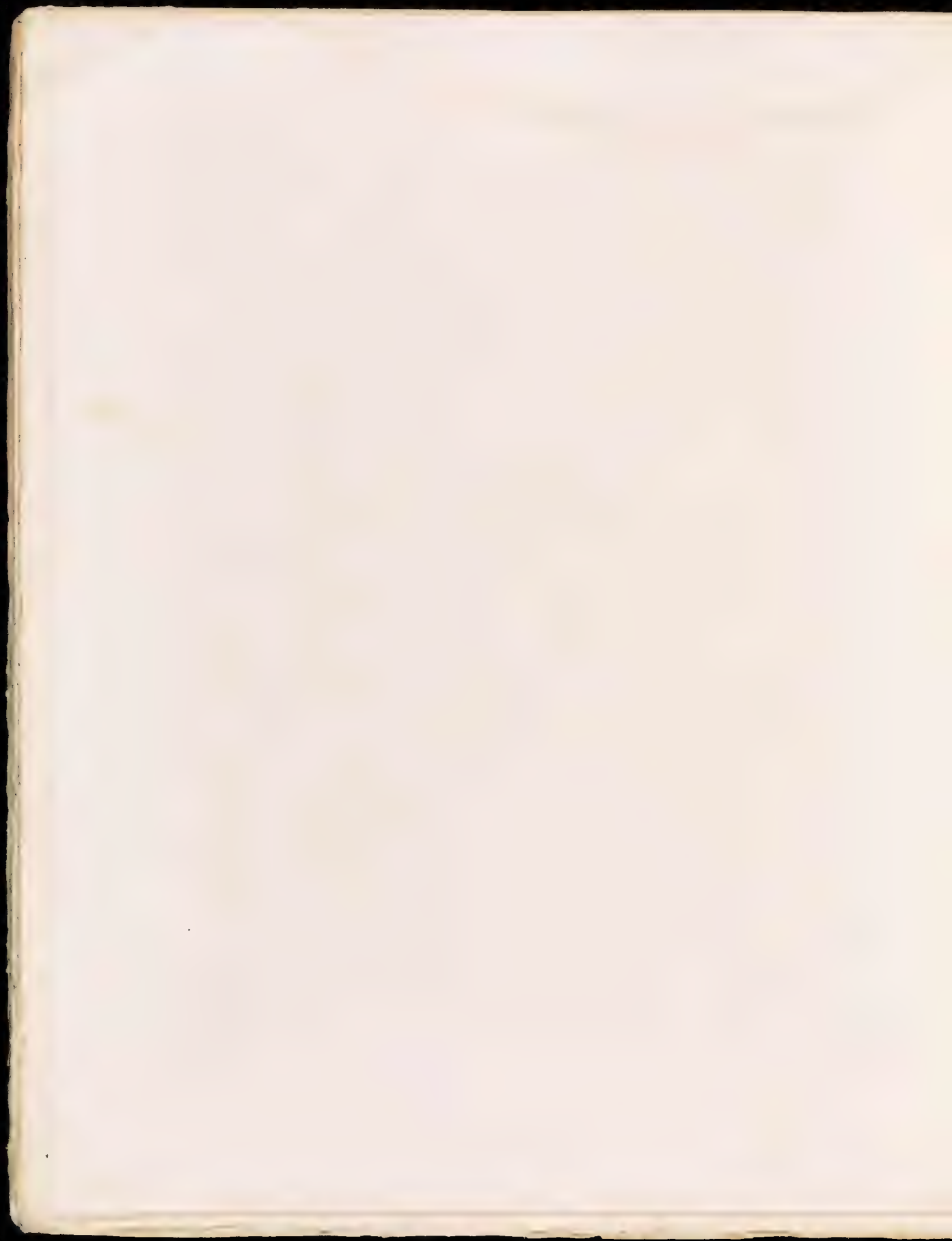
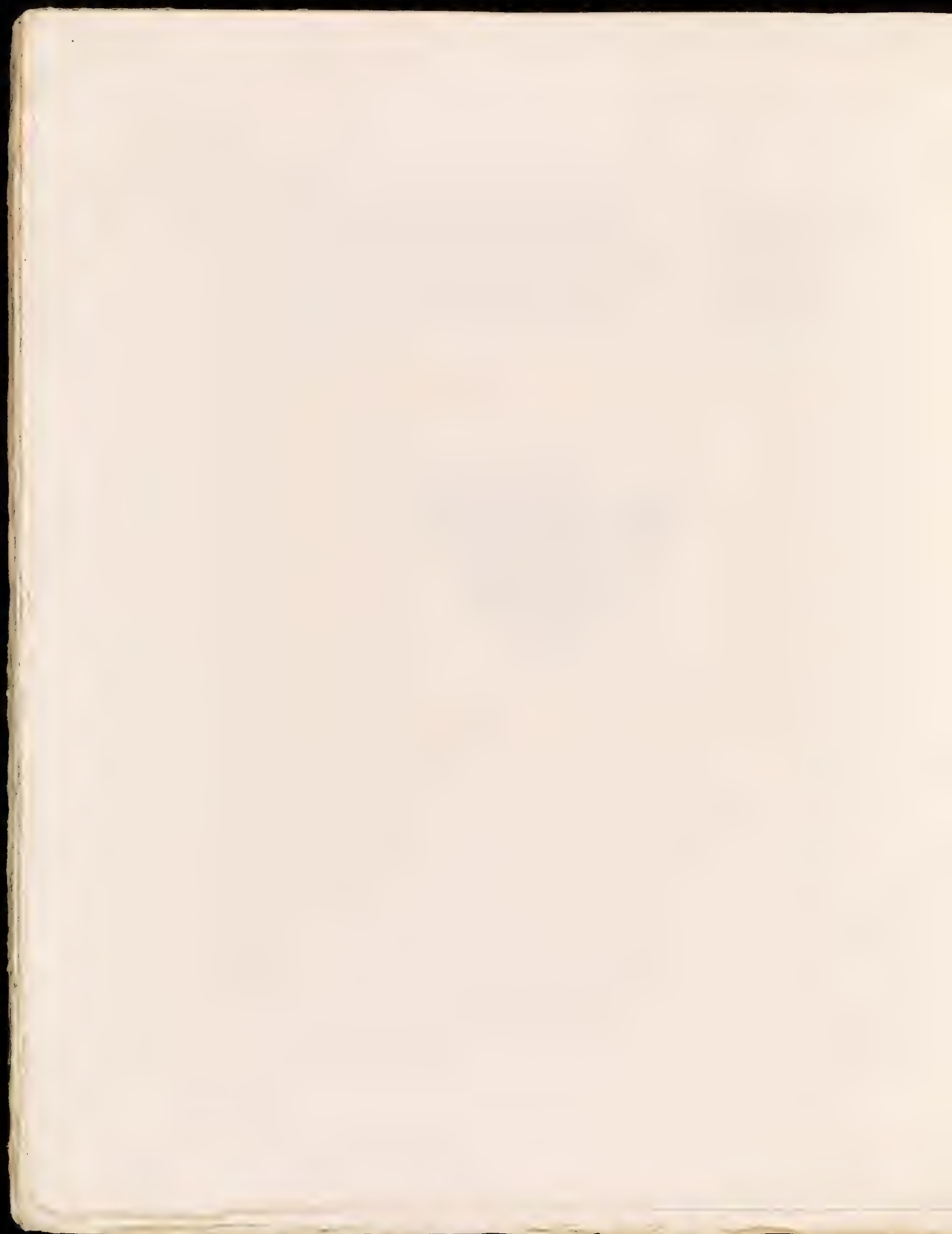
(Tavole: la prima a. 1,03, l. 0,78; la seconda a. 0,82, l. 0,65).

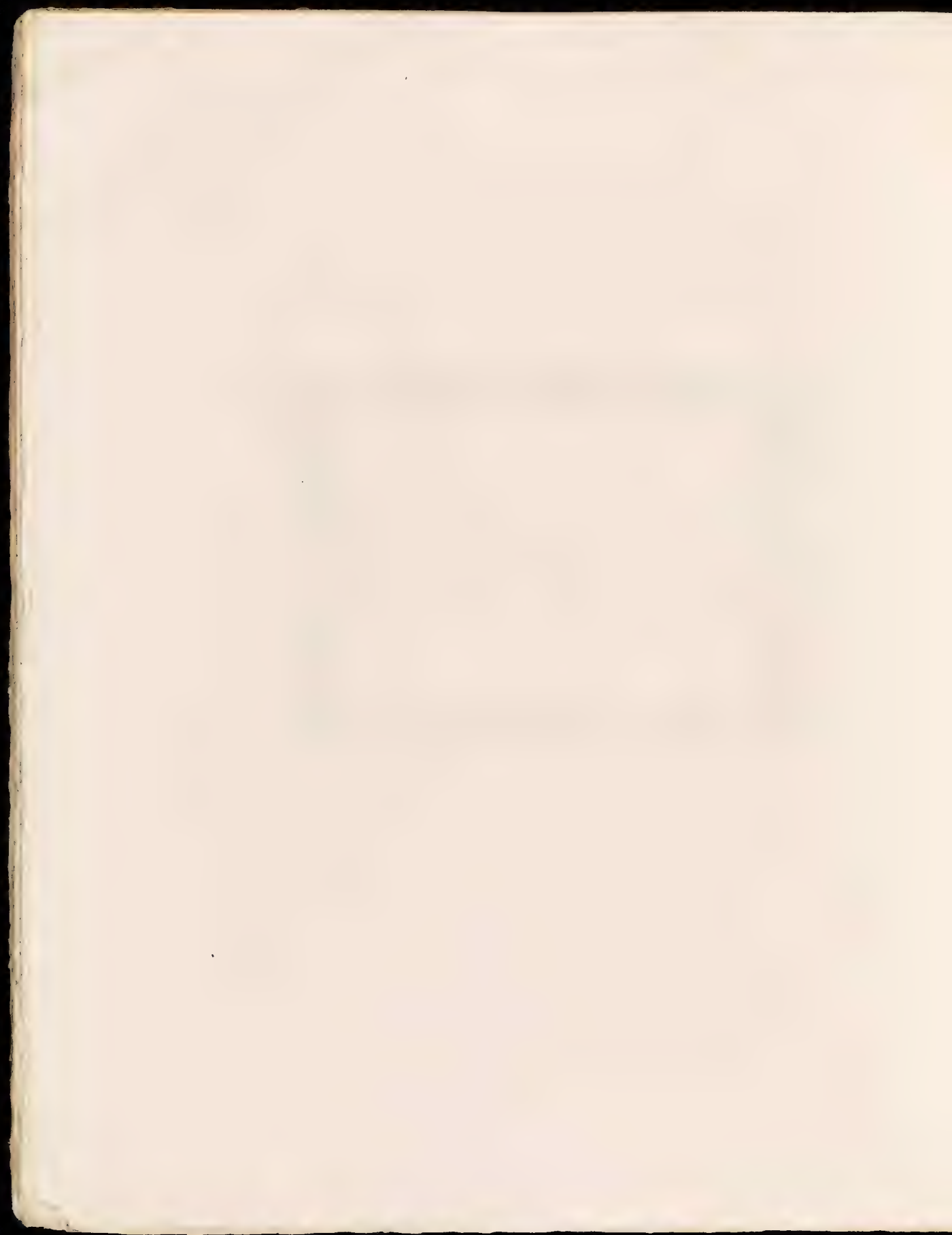
EL primo quadro, la testa della Vergine di tipo classico, con bende sui capelli acconciati con ricercatezza, spicca sopra rovine qua e là verdeggianti di pianticelle. Solo nell'angolo a sinistra si vede un piccolo castello in mezzo al verde. Il robusto e vivace Bambino, mentre si stringe alla madre, volgesi per guardare i credenti, di cui sembra tener l'offerta nella sinistra, cioè alcune rame di gelsomini. Tènere sono le carni dalle orlature e dalle parti prominenti tutte rosee. Nel comporre il secondo quadro, che proviene dalla collezione Habich di Cassel, il maestro si attenne alle composizioni fiorentine della fine del secolo XV: collocò nel mezzo la Vergine col Bambino sopra una gradinata, e a destra e a sinistra dispose gruppi di assistenti. Quantunque oscurato, il quadro è notevole per la facilità bizzarra di novellatore propria del Bacchiacca, riconoscibile sempre per le carnagioni di latte e rosa e per il suo amore del turchino e del viola.

Francesco Ubertini detto il Bacchiacca — Galleria Chigi

FRANCESCO UBERTINI DETTO IL BACCHIACCA. Galleria di Monaco di Baviera.

Francesco Ubertini detto il Bacchiacca — Galleria dell' Università di Strasburgo.

FRANC.° UBERTINI, D.° IL BACCHIACCA

REDIAMO di riconoscerlo in due quadri che non gli sono attribuiti: l' uno nella galleria di Monaco, ascritto al Beccafumi (n. 1076), l' altro in quella dell' Università di Strasburgo, assegnato a Marcello Venusti. Il primo rappresenta una Sacra Famiglia, e ha contorni assai più determinati e meno evanescenti del Beccafumi; l' altro, che figura la Prudenza, ha pure l' azzurro del Bacchiacca nel drappo che copre il capo della donna e nel manto, come il suo rosa con luci gialle nella tunica.

GLI ARTISTI LOMBARDI

CRISTOFORO DI MORETTO — VINCENZO FOPPA — ANDREA SOLARIO — GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO — BERNARDINO LUINI — AMBROGIO DE' PREDIS — BERNARDINO DE' CONTI — MARCO D'OGGIONO — GIAMPIETRINO — GAUDENZIO FERRARI — ALBERTINO PIAZZA — GIO. PAOLO LOMAZZO — DANIELE CRESPI.

Attribuito a Cristoforo di Moretto

LA VERGINE COL BAMBINO, UNA SANTA MONACA E UN CERTOSINO.

(Tav. a. 0,56; l. 0,32).

Ha la Vergine gli occhi a mandorla stretti e con pupille chiare, il naso affilato, la bocca fine e il mento tondo; una corona d'oro le cinge i biondi capelli, e raggi di luce che finiscono in istelle si diramano graffiti sul fondo dorato attorno alla persona. Ella mostra il Bambino a un certosino ginocchioni con le mani giunte, presentato da una Santa monaca, il quale sembra rannicchiarsi per soggezione. Alcuni archi trilobati nel contorno della tavoletta sono una delle reminiscenze gotiche del dipinto, che l'atteggiamento della Vergine a S, come le pieghe angolose cadenti sul suolo, indicano che fu eseguito sotto l'influsso dello stile gotico. Le carni hanno ombre verdognole e rosate ne' pomelli delle guance e ne' massimi chiari, come mele che rosseggiano ove ricevono il sole e restan verdi nelle altre parti; le teste con sviluppata nuca palesano già il tempo e la scuola cui appartiene il quadro, cioè il tempo e la scuola del Pisanello. Non riconosciamo qui Cristoforo di Moretto, a cui è stato attribuito il dipinto sin da quando trovavasi nelle mani del professore Magenta, autore della *Storia di Pavia.* Ci sembra assai superiore e ben più fine nel segno, al paragone del quadro di Cristoforo, che è in casa Gabba a Milano, segnato OPVS XPOF.. | DE MORETO | DE CREMA, rappresentante la Vergine col Bambino in trono. I caratteri della maniera del Pisanello in questo dipinto non si

Quadro attribuito a Cristoforo di Moretto. Galleria Crespi

notano con altrettanta evidenza, e non vi sono le speciali forme di quell' artista nel colore e nel segno. Vedansi le mani giunte del certosino, con grosse luci bianche che mettono in rilievo le giunture delle dita; si noti l' orecchio destro della Vergine così sottilmente disegnato, e non si troveranno nel quadro di casa Gabba nè mani, nè orecchie, nè altri particolari simili.

BBIAMO già notato come da Verona si estendesse a Milano l' influsso del Pisanello: a Monza, nelle pitture murali della cappella della regina Teodolinda, opera della pittorica famiglia de' Zavattari; nel dipinto della chiesa di Manzoro, presso Cusago, de' Zavattari medesimi; negli affreschi della cappella in Sant' Eustorgio a Milano, attribuiti a torto allo stesso Pisanello, e nelle grandiose composizioni rappresentanti scene di giuochi, in una sala terrena della casa de' Borromeo in Milano, ascritte a Michelino da Besozzo.

LTRO quadro che ricordava in qualche modo, benchè alquanto più grossolano, questo della galleria Crespi, lo vedemmo nella collezione Sessa a Milano, e rappresentava una scena della leggenda di S. Benedetto, e cioè il Santo che, vedendo un monaco distratto nell' orazione da un demone, con le percosse e le riprensioni lo libera dal tentatore e lo riduce a unirsi agli altri frati in coro e a perseverare nella preghiera. Quando si studierà la transizione dalle forme gotiche nella pittura dell' Italia settentrionale a quelle naturalistiche del Quattrocento, il quadretto della galleria Crespi avrà il suo posto e forse la sua determinazione nel novero dei

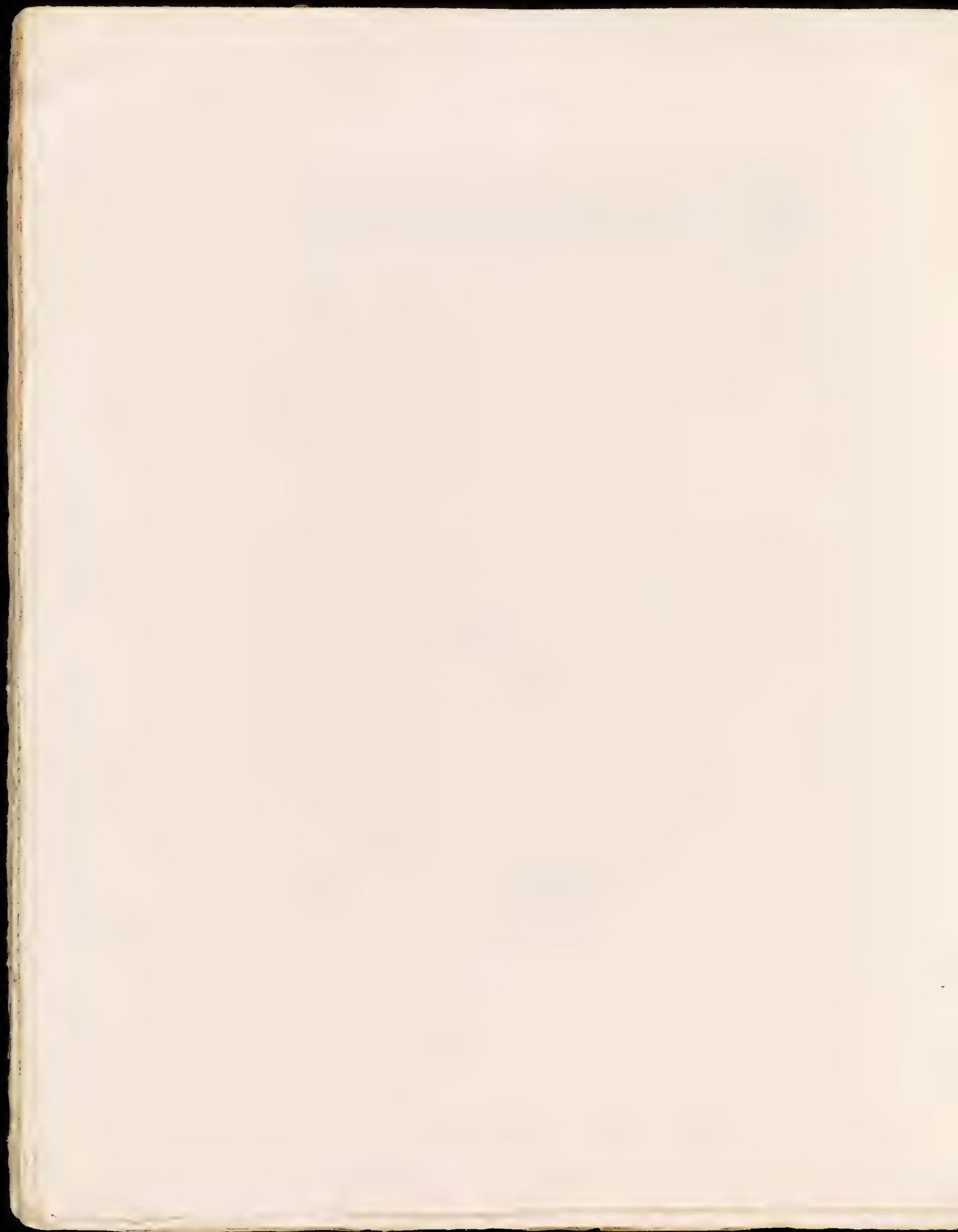
Scuola del PISANELLO. Casa Sessa a Milano

maestri che precorsero l'età novella. Tutta la generazione de' maestri che, nella Lombardia e nell'Emilia, intorno alla metà del secolo xv, riprodussero sinceramente, anche nel dipingere sacre storie, la vita e i costumi sociali, deve essere ancora studiata: il pittore della chiesa della Sagra in Carpi; il preteso Andrea Campana della galleria di Parma, che è con tutta verosimiglianza un pittore parmigiano, il Grossi; l'autore della predella ascritta alla scuola veronese nella galleria estense, prossimo per istile al cosidetto Campana; ed altri ed altri aspettano ancora il loro posto nella storia. La origine del nostro dipinto è indicata dal certosino genuflesso: il quadro ornò probabilmente la cella d' un monaco della Certosa di Pavia, poichè anche ne' quadretti del Bergognone e di altri, eseguiti per quel convento, la rappresentazione iconografica rimane in fondo la stessa.

VINCENZO FOPPA

LA VERGINE COL BAMBINO.

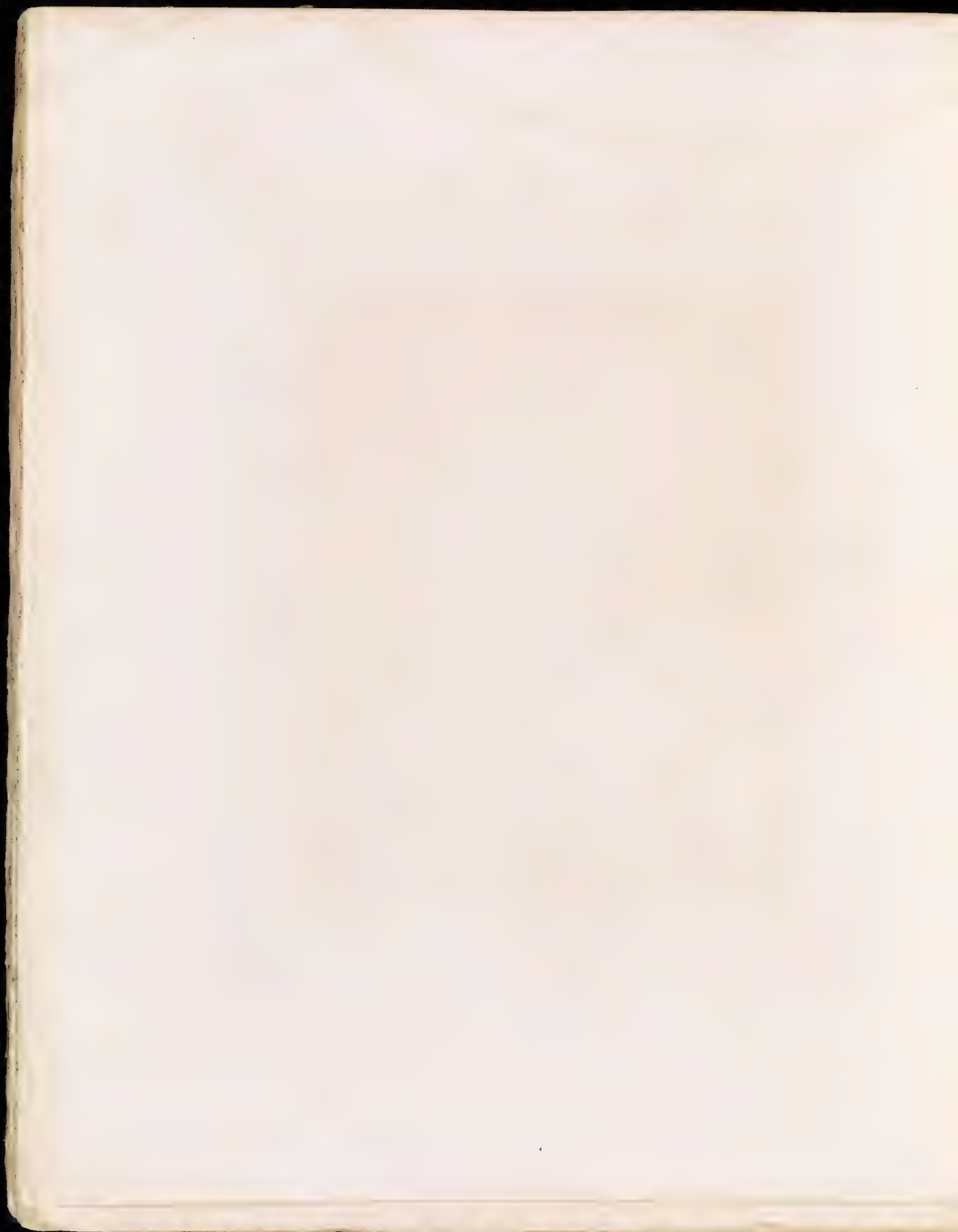
(Tav. a. 0,470; l. 0,350).

Dipinto acquistato recentemente alla vendita della raccolta Bertini, in Milano, e dato a riparare all' insigne pittore Cavenaghi. La Madonna siede sur uno scanno color di bosso, sotto un soffitto a cassettoni dorati; veste tunica rossa e manto azzurro soppannato di verde; le splende dietro al capo un nimbo d' oro limitato da due cerchi, tra cui sono inscritte lettere imitanti le cufiche; sulle ginocchia ha il Bambino, che sembra un pargoletto negro, cui una fascia gialla cinge il corpicino. La Vergine ha il volto lungo e la gran fronte a baule; il divin Bambino ha la sviluppata nuca quale si vede ne' fanciulli dipinti dal Foppa. Qui il maestro è meno convenzionale del solito, quantunque si distinguano i suoi caratteri, in ispecie nell' impasto bruno delle carni; e il gruppo ha plastica forza, tanto da sembrare una bella piccola terracotta colorata.

ANDREA SOLARIO.

ECCE HOMO.

(Tavola a. 0,30; l. 0,21).

Su fondo nero spicca la fine immagine del Cristo incoronato di spine; due lagrime di sangue gli rigano la fronte, e due di pianto gli cadono dagli occhi; i capelli rosso-fulvi scendono inanellati sugli omeri; rossiccia è la breve barba; la tunica forma una scollatura rettangolare limitata da una striscia d'oro. Il dipinto deriva dall' *Ecce Homo* di Antonello da Messina, conservato nella raccolta del marchese Spinola delle Pelliccerie in Genova; ma i lineamenti forti, duri, incisi del grande Messinese, qui si ammorbidiscono, senza perdere della loro determinatezza; così come il – Gesù alla colonna = della galleria di Venezia (n. 584), metallico nella modellatura, duro ne' contorni, senza la intensa vita di alcuni ritratti di Antonello, nè l'aristocratica eleganza un po' fredda delle sue maggiori composizioni, diede origine al pregevolissimo dipinto del Solario nella raccolta di Sir Francis Cook a Richmond. Dall' *Ecce Homo* della galleria Crespi, Andrea passò a dipingere l'altro del museo Poldi-Pezzoli, in una forma più monumentale, direi, e con ricerca maggiore dell'effetto: la scollatura rettangolare della tunica, accenno ad una forma contemporanea del costume, sparisce, e il manto tradizionale copre appena la spalla sinistra, lasciando ignude le carni marmoree del braccio destro e del petto; la testa più larga e con gli zigomi più ampli, secondo il carattere semi-fiammingo del quadro di Antonello, prototipo, diviene più rettangolare. Ma nell'intento d'idealizzare la forma, di nobilitarla, Andrea Solario perdette la primitiva verità e la forza d'espressione: l' *Ecce Homo* della galleria Crespi guarda

Antonello da Messina. Palazzo Spinola in Genova.

ANDREA SOLARIO

ANDREA SOLARIO. Museo Poldi-Pezzoli in Milano.

ANDREA SOLARIO. Galleria di Bergamo.

intensamente, con gli occhi stretti per lo spasimo, e socchiude le labbra amaramente, mentre quello del museo Poldi-Pezzoli guarda basso, con occhi incantati, come se il dolore gli avesse spento il pensiero. Lì il Dio nelle sofferenze umane, e che pure sembra ricercare la pietà ne' cuori della folla, a cui si presenta col capo leggermente curvo; qui il Redentore in un marmoreo simulacro; quello attrae per la umanità che riluce traverso il dolore, questo per la bellezza della forma insanguinata.

NDREA Solario modificò il prototipo dell' *Ecce Homo* della galleria Crespi nel dipingere il quadro del museo Poldi-Pezzoli, come già, colorendo quello, aveva modificata l'opera di Antonello. Le gocce di sangue che formano come un punto sulle sopracciglia; le lagrime che scorrono l'una presso al lacrimatoio, l'altra già vicina alla guancia sinistra; il lieve ripiegar del capo verso destra; le spine che sembrano raggi qua e là dalle tempie; la barba intorno al mento: tutto dimostra la prossimità delle forme dei due *Ecce Homo* del Solario, e la sua selezione dei rudi elementi di Antonello da Messina, per adattarsi al concetto della bellezza italiana e alla raffinata civiltà del suo luogo natale. Scemando però l'espressione nell' *Ecce Homo* del museo Poldi-Pezzoli, egli fu costretto a ricorrere alla canna, che collocò delicatamente tra le dita del Cristo per completarne la immagine sacra; nell'altro, della galleria Crespi, non bisognò lo scettro beffardo, chè tutta l'anima del Dio sta tra le spine come l'augusto suo capo.

ONFRONTANDO l' *Ecce Homo* della galleria Crespi con quello di Antonello, è facile comprendere quanto il Solario togliesse a prestito dal Messinese e quanto vi aggiungesse di proprio. E mettendolo a riscontro, oltrechè con quello del museo Poldi-Pezzoli, con l'altro della galleria Lochis a Bergamo, erroneamente ascritto a Cesare da Sesto, si vedrà la elaborazione del tipo primitivo. Quello della galleria bergamasca si avvicina nella costruzione del volto all' *Ecce Homo* della galleria Crespi, ma negli occhi abbassati par che la vita sia venuta meno e che il pensiero siasi spento nella pietosa immagine.

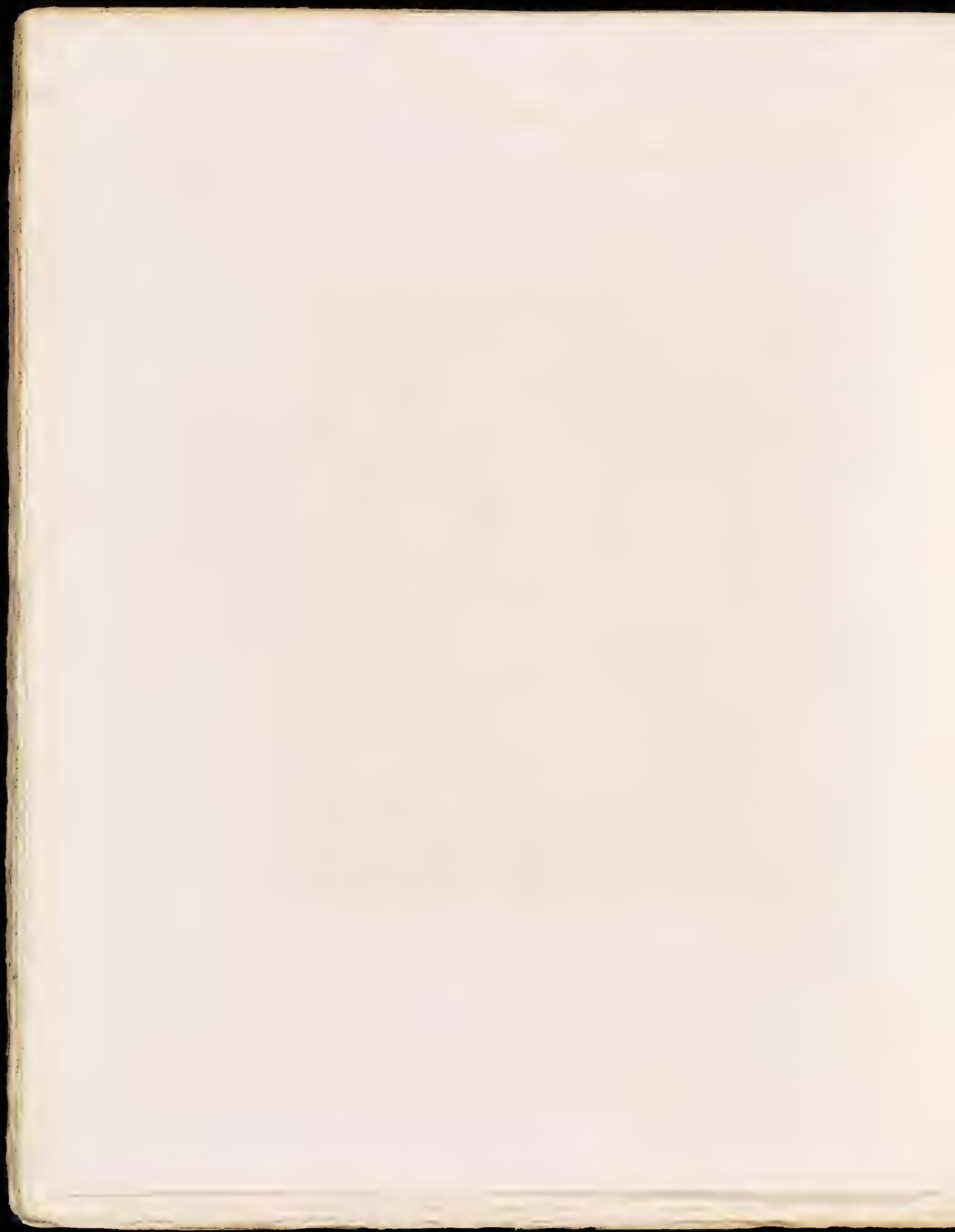
MADONNA COL BAMBINO.

(Tavola a. 0,50; l. 0,35).

UL fondo rosso a piegoni lunghi e diritti spicca il gruppo della Madonna che palleggia il Bambino ignudo, dalle carni chiare, dai capelli color del grano e dagli occhi cilestri. Il manto della Vergine, tenuto raccolto da un cordoncino, è azzurro, col risvolto giallo dorato; la veste è rossa; un velo ceruleo le passa intorno al collo e sul petto. Dietro la cortina del fondo si vede il paese in lontananza coi piani degradanti nell' orizzonte luminoso: a sinistra un monticello con alberi vestiti di foglie autunnali; a destra un altro albero, che leva i rami esili e le scarse fronde sul cielo azzurro.

L dipinto è di alcun poco posteriore a quello della Vergine col Bambino, nella galleria di Brera, opera del primo tempo dell' artista, e potrebbe dirsi il termine di mezzo tra questa e la celebre Madonna *au coussin vert,* nel museo del Louvre. Si osservi difatti come il movimento della testa del Pargolo, che suggendo il latte fissa la Madre di sotto in su, e come la posizione delle sue gambe accavallate sieno in fondo gli stessi dell' altro al Louvre; ma quivi la Vergine, vinta da tenerezza, china sul figlio il viso ridente, ed egli, che nel quadro della galleria Crespi s' abbraccia al seno materno, in quello del Louvre si tiene con la destra un piedino, come soddisfatto di sentirsi infondere calore e vita dal nutrimento. Vediamo anche nel nostro gruppo il rotondeggiar di pieghe, le maniche gonfie che preannunciano nell' artista l' abbandono delle forme venete per altre che s' ispirano più vivamente alle fiamminghe; mentre la disposizione meno animata del gruppo, il fondo chiuso per due terzi da una tenda e aperto per l' altro terzo con la veduta di paese, serbano ancora le tracce della origine veneziana dell' arte di Andrea Solario. Il verde fondo d' alberi sostituisce la tenda nella raccolta Schweitzer a Berlino, e si apre ai due lati in quella del Louvre. La Madonna Schweitzer, questa della galleria Crespi e le altre della galleria Lochis di Bergamo e del Louvre hanno la stessa proporzione delle belle mani, più delicate però nella forma primitiva, cioè nella Madonna di questa raccolta.

NEG. ANDERSON DANESI INC. ROMA

ANDREA SOLARIO

ANDREA SOLARIO — Galleria di Bergamo

ANDREA SOLARIO Museo del Louvre.

ANDREA SOLARIO. Galleria Schweitzer di Berlino.

L'ADDOLORATA.

(Tavola a. 0,355 ; l. 0,285).

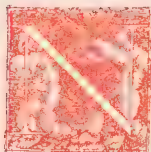
IL CRISTO BENEDICENTE.

(Tavola a. 2,06; l. 1,31).

AL fondo scuro spicca la testa della Vergine che, profondamente triste, sotto la bianca benda e tutta ravvolta nel manto azzurro, ha le braccia conserte; dalle maniche violacee escono le piccole mani che s'appoggiano a le spalle. È un'opera accarezzata da Andrea Solario, fine, senza le materialità, l'indurimento del segno, le finitezze fiamminghe e anche l'ossea levigatura che ebbero altri quadri del periodo avanzato del maestro. Il colorito qui è ancora luminoso e trasparente; il disegno, senza lo sforzato e l'arricciato d'altri suoi lavori.

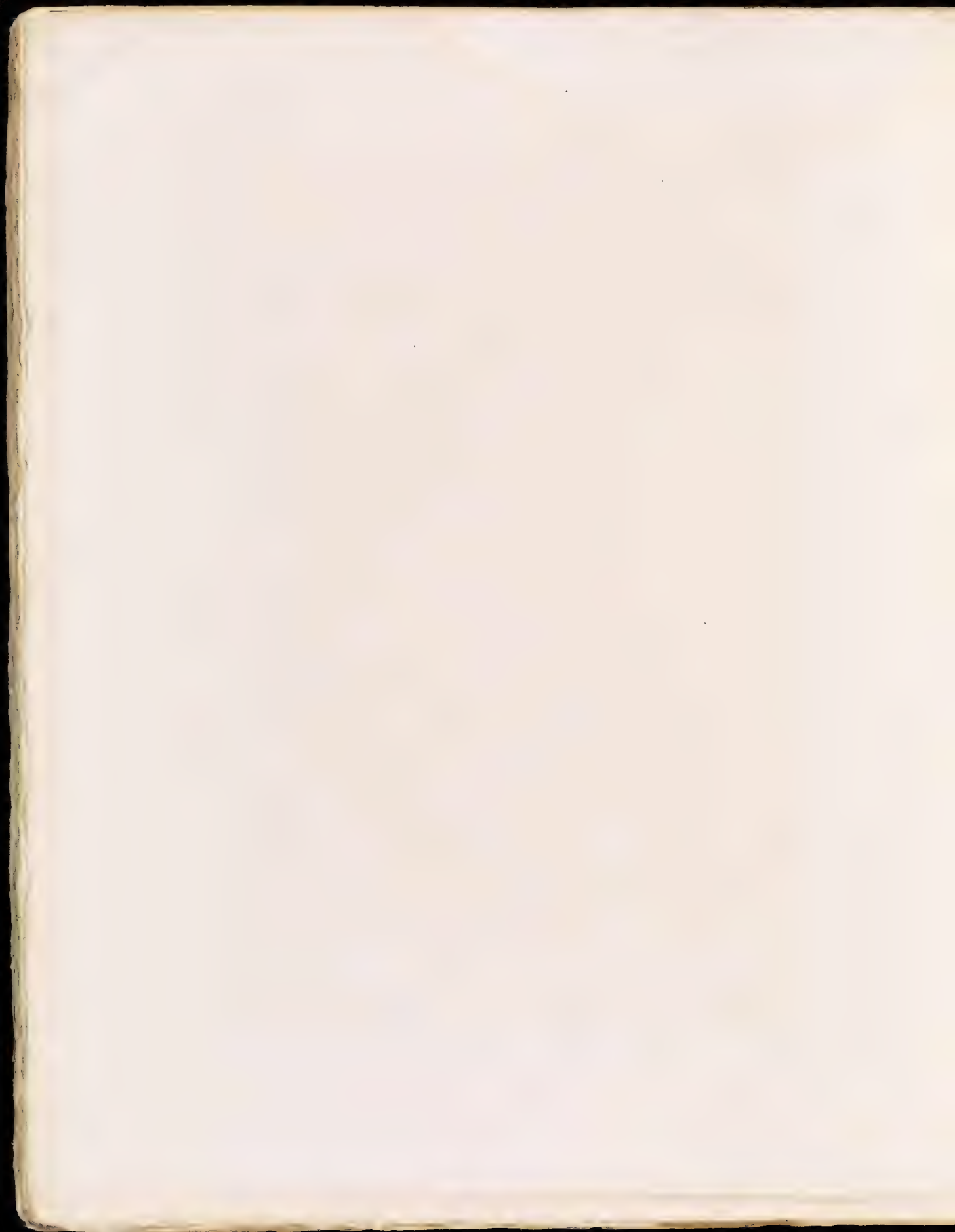
UEST' opera servì di modello a un pittore di Châlons, Simone Mailly, che lavorò in Avignone dal 1535 al 1565, e copiando dal Solario, nel dipinto conservato nella galleria Borghese in Roma recante la scritta: SYMON DE CHA | LONS . EN . CHAPEINE | M A PEIN | 1543, per poca sicurezza nel disegno guastò la bocca, costruì male l'occhio destro e non lo incassò nell'orbita, tracciò il contorno della narice destra sul naso ingrossato senza tener conto dello scorcio dell' originale, allargò la linea del profilo per imperizia nella prospettiva, così che l'occhio sinistro, appena visibile nel quadro del Solario, in quello di Simone Mailly si vede troppo; e le belle mani delicate s'allungano; il bel manto smaltato, con le sue pieghe tondeggianti e le ombre diafane, è tradotto in una forma angolosa, con colori senza luce e scuri intensi; e se nel modello la testa profondamente triste proietta la sua ombra sulla bianca benda, nella copia essa ha il colore itterico ed è solo contornata sul drappo bianco da un grosso segno nerastro.

ANDREA SOLARIO

SIMONE MAILLY. Galleria Borghese in Roma

NEL dipingere l'Addolorata madre di Dio, Andrea Solario dovette immaginarla in atto di seguire il Figlio sulla via del Calvario, e forse anche presso quella di lei era l'immagine del Cristo con la croce su le spalle, così come l'artista dipinse più tardi, figurando la Vergine con le mani conserte al seno. Vedasi il quadro attribuito erroneamente al Luini nel museo Poldi-Pezzoli in Milano, e si ritroverà nella Vergine la reminiscenza e la ragione della pittura prima eseguita da Andrea.

IL Cristo benedicente è invece una delle ultime opere del Solario: veste tunica rossa e manto azzurro, e spicca sopra una gran tenda verde. Le pieghe sono pesanti, grandi le maniche che formano come un grand' ovale: tutto è ben lontano dalla intimità delle primitive pitture del Solario.

ANDREA SOLARIO. Museo Poldi-Pezzoli in Milano.

ANDREA SOLARIO

GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO.

MADONNA COL BAMBINO.

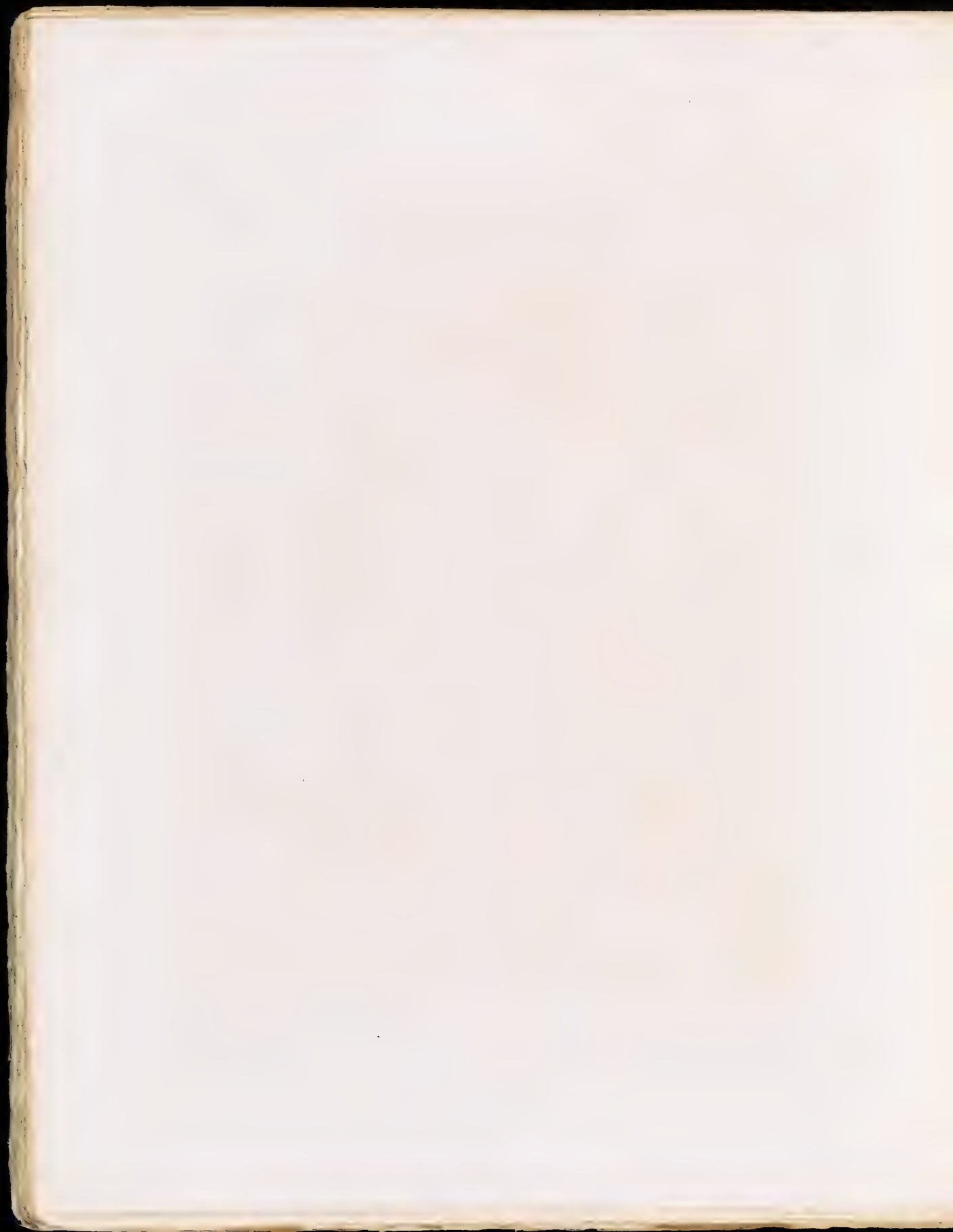
(Tela a. 0,54; l. 0,40).

La Vergine ha il manto azzurro con rivolti di giallo aranciato e intorno al capo un drappo che si annoda e s' increspa sulla nuca; ella tiene il Bambino sopra un parapetto di marmo verde, porgendogli un gelsomino, mentre poggia la destra sopra un libriccino coperto di velluto rosso. La testa spicca sopra una tenda scura, di qua e di là dalla quale si scorge un bel paese con un lago, che si stende tra verdi campagne, alberate al piede di monti azzurri.

Il quadro, un tempo nella raccolta Colbacchini di Venezia, è quasi identico ad altro del Boltraffio, posseduto dal cultore della storia dell' arte Carlo Loeser. Il pittore si è servito dello stesso cartone, mutando soltanto alcuni minuti particolari. Quale de' due quadri sia stato dipinto prima potrebbe determinarsi osservando le lievi correzioni apportate dall' artista nel replicarlo; e dovrebbe ritenersi anteriore quello del Loeser, se si tien conto del tipo della Vergine più prossimo a realtà, delle dita della mano del Bambino che sembrano rebbî di forchetta, corrette alquanto nel dipinto fatto poi, e anche del paese più slargato in questo e meno folto di accessorî. « Della vecchia composizione del Museo di Berlino », osserva Giulio Carotti, « la Madonna Loeser e Crespi conserva dunque ancora non dirò il parapetto, particolare comune a tante scuole e che non merita se ne tenga conto, ma il motivo delle due mani della Vergine, una col libro, l' altra col fiore — la mano destra con le dita esageratamente staccate l' una dall' altra e scarne — e il tipo e l' atteggiamento

Leonardo da Vinci — Disegno del gabinetto delle stampe a Roma

NEG ANDERSON

DANESI DI ROMA

BOLTRAFFIO

BOLTRAFFIO. Collezione Loeser in Firenze

del Bambino che vuol cogliere il fiore e ha già una mela nella sinistra » (*Le Gallerie nazionali italiane,* vol. IV).

ERTO, il Boltraffio s' ispirò a tipi e forme di Leonardo da Vinci, precisamente alla piccola « Annunciata » del Louvre o ad altra disegnata poi dal grande maestro, come quella qui riprodotta della galleria Corsini può lasciar supporre (1). È la testina dolcemente chinata di Leonardo, che si vede anche nell' « Adorazione dei Magi » a Firenze, e ne' seguaci di lui, perfino nella fumeggiata « Madonna Litta » di Pietroburgo. Il Bambino ha la costruzione e l' atteggiamento simili a quello del Boltraffio nella lunetta di Sant' Onofrio, e può credersi che lo studio del putto nella collezione Bonnat a Parigi sia stato fatto per le Madonne Loeser e Crespi, piuttosto che per quello di Sant' Onofrio, anche per il modo con cui le sue braccia s' incontrano ad angolo, invece di disporsi, come nella lunetta, quasi parallele; e per la indicazione della gamba sinistra più in atto di puntarsi e di sollevarsi.

A simiglianza del putto di Sant' Onofrio con questi delle Madonne Loeser e Crespi può lasciarci stabilire all' incirca il tempo dell' esecuzione, anteriore alla data del 1515 che il Müntz vorrebbe assegnare alla lunetta, ancora attribuendola, contro il parere unanime della critica moderna, a Leonardo da Vinci. Che appartenga al Boltraffio non ci sembra discutibile; basta osservare la grossa mano destra del Bambino con certe dita che sembrano orecchie di coniglio, e le altre pecche di disegno tutte proprie del Boltraffio. Ma la figura del donatore può dimostrarci che l' affresco fu eseguito prima del 1515, ossia dell' anno in cui Leonardo era a Roma; poichè, se non erriamo, è la stessa figura di prelato che si vede nella chiesa di Sant' Onofrio, nell' affresco giovanile del Peruzzi, cioè il committente dell' una e dell' altra opera; affresco eseguito parecchi anni prima del 1510, a giudicare dal mutamento della maniera del Peruzzi stesso ne' lavori della Farnesina, dello sviluppo che quivi dimostra e dell' adattàmento dell' arte sua alle forme dell' antichità classica. E certo non sarebbe credibile che le pitture di Sant' Onofrio fossero posteriori agli affreschi della volta della loggia nel giardino alla Farnesina, già compiuti nel 1512, poichè Blosio Palladio in quest' anno accenna ad essi, cantando la villa di Agostino Chigi. Dunque la pittura della lunetta di Sant' Onofrio è anteriore di varî anni al 1515. Non mai però si potranno vedere insieme col Müntz tracce d' arcaismo, com' egli dice, tali da collocare l' affresco nel 1485, mentre tutto in quell' opera è lombardo, e tutto ci mostra lo stile amplificato e maturo del Cinquecento.

(1) Il disegno fu supposto una copia moderna da Leonardo, per essere stato ripassato a matita in qualche contorno; ma evidentemente, fatta astrazione dai ritocchi, ci troviamo innanzi un disegno sapiente del sommo maestro.

BOLTRAFFIO. Collezione Bonnat a Parigi

BERNARDINO LUINI

S. GIROLAMO.

(Tav. a. 0,420; l. 0,365).

ERNARDINO Luini dipinse più volte la figura di S. Girolamo. Ricordiamo quella del museo Poldi-Pezzoli in Milano, ove si vede il santo che si batte con una mano il petto e poggia l'altra sopra un cranio, mentre il suo fido compagno, il leone, se ne va dalla capanna volgendosi indietro. Di là dalla grotta scorre, come di consueto, un fiume, si stende un ponte, e tra la boscaglia del fondo s' innalza un mausoleo a' piedi de' monti. Là il Santo ha un' energia insolita, stringe il sasso con maggior veemenza che non nel quadro della galleria Crespi, e poggia il lungo braccio sinistro sul cranio, non sul capo del leone, come in questo dipinto. Anche nella galleria Harrach di Vienna si vede S. Girolamo con un ginocchio a terra e col sasso nella curva destra, in modo tutto simile al nostro; ma è vólto in senso opposto e impugna nella sinistra il Crocefisso, come un bastone di comando. Un quarto S. Girolamo del Luino vedesi nella galleria imperiale di Vienna, inginocchiato e con la mano sinistra sopra un libro: come nel nostro, un drappo gli si ripiega intorno al cinto, cade ad angolo acuto, e s' insinua tra le ginocchia. Un quinto S. Girolamo è in una predella di un'ancona del Luino nella Cattedrale di Como. Quello della galleria Harrach sembra un profeta; l'altro del museo Poldi-Pezzoli è pieno di nobile fierezza, questo del Crespi ha il candore, la semplicità del Luino.

BERNARDINO LUINI. Galleria Imperiale di Vienna.

Scuola di BERNARDINO LUINI

LA CROCIFISSIONE.

(Tela a. 0,90; l. 0,72).

LA PURIFICAZIONE.

(Monocromato, tela a. 0,20; l. 0,46)

Il Crocefisso pende dal legno della croce, che la Maddalena genuflessa abbraccia; a sinistra la Vergine con le mani conserte, e S. Paolo che addita il Cristo; a destra S. Giovanni con una mano sul petto e l' altra distesa in atto di desolazione, S. Francesco con ambo le mani aperte; nel fondo macchiette di cavalieri e un uomo che porta la scala per la deposizione di Gesù dalla croce, eretta presso un cranio, segno del Calvario, cimitero de' rei. In lontananza la veduta di Gerusalemme, in forma di città lombarda con castelli, baluardi e chiese. Nell' alto, tra le nubi, il sole e la luna velati.

Il quadro è in tutto simile a quello che si vede nella galleria di Pietroburgo, con le stesse dita corte e grosse; gli stessi fabbricati grigi a tetto azzurrino nel fondo, con certi gialli e rossi aranciati nelle parti illuminate, col drappo di colore argenteo che copre il capo della Vergine, e su cui è raccolta la maggior luce. All' Ermitage di Pietroburgo è ascritto alla scuola di Siena del secolo decimosesto, ma niuno potrà non riconoscervi l' opera d' un seguace del Luino.

Scuola di Bernardino Luini — Museo dell' Ermitage a Pietroburgo.

BERNARDINO LUINI (Scuola di)

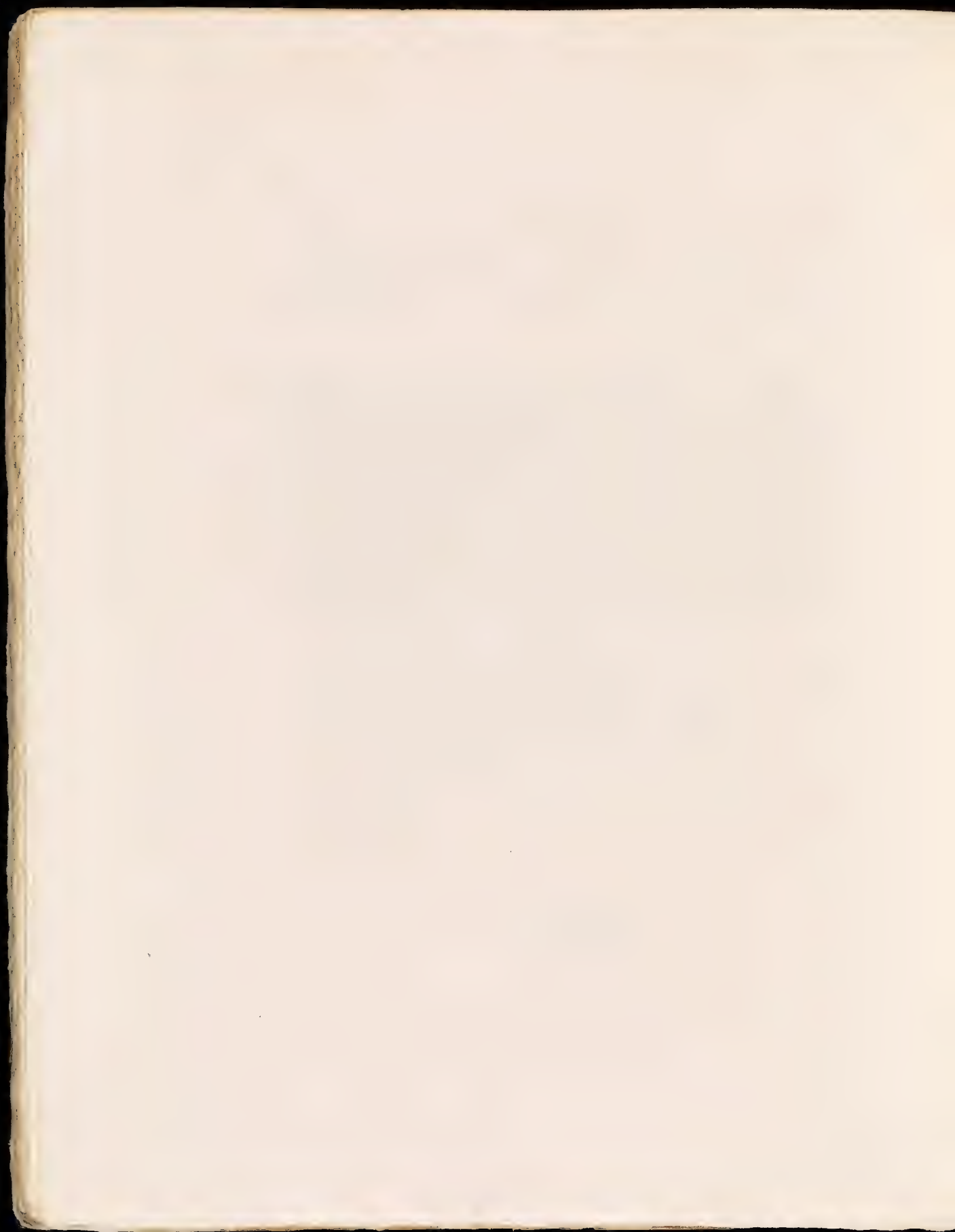
BERNARDINO LUINI. Particolari dell' affresco della « Crocifissione » a S. M. degli Angeli in Lugano.

BERNARDINO LUINI. Particolare dell' affresco della = Crocifissione = in S. M. degli Angeli a Lugano.

L Cristo in croce deriva dall'altro che Bernardino Luini eseguì nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, a Lugano; e così il S. Giovanni, con la sinistra stesa e la destra sul petto; ma il movimento della figura è divenuto meno espressivo, le vesti sono di stoffa più greve, il drappeggiamento è meno disinvolto e libero. Anche il fondo nella rappresentazione di Gerusalemme ha qualche reminiscenza del solenne affresco di Lugano, specialmente nel mausoleo fiancheggiato da un campanile terminante a piramide.

Scuola del Luino. Galleria Crespi.

A edizione, diciamo così, di Pietroburgo è inferiore a quella del Crespi: le mani delle figure s' ingrossano o s' ingrassano, e il rosso e il giallo si fanno più aranciati nelle parti in luce. Che sia posteriore può desumersi da parecchie particolarità, principale quella della croce non piantata sul cranio, come si vede invece negli altri due quadri. Il motivo che Bernardino aveva accolto dalla tradizione fu soppresso dal più tardo imitatore.

L secondo quadro della scuola del Luino è a monocromato, e formava parte d' una predella. Un' altra tavola, che doveva far riscontro ad essa, si vede in Milano, nella collezione del signor Noseda, il quale l'attribuisce al Bramantino. È opera essa pure d' uno scolaro ignoto del Luino.

AMBROGIO DE' PREDIS.

MADONNA COL BAMBINO.

(Tav. a. 0,57; l. 0,40).

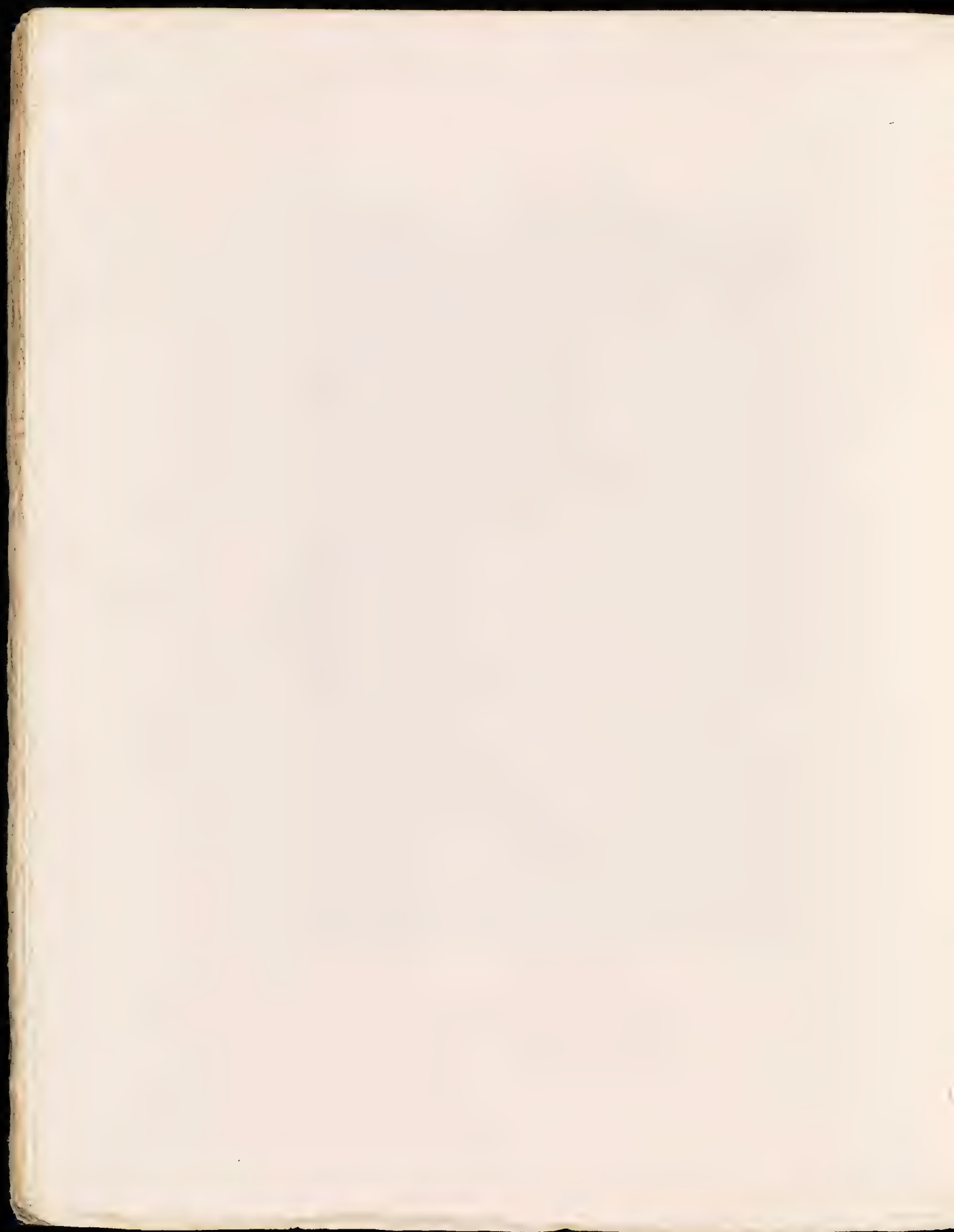
La testa della Vergine è grossa, con occhi tagliati come dal cesello nel bronzo; ha i capelli rossi, le labbra morelle. Le carni della Vergine e quelle del Bambino sono chiare, ceree, ma in quel lividore vi è qua e là uno sfumato delicatissimo; l' occhio sinistro di Maria ha le palpebre inferiori come tronche; le pieghe sotto il corpo del Bambino hanno rigonfiamenti che sembran copiati all' ingrosso dalla = Madonna delle Rocce =, ove si vede ad evidenza, se anche i documenti non ne fornissero la prova, la mano di Ambrogio de' Predis nel risvolto dorato del manto della Vergine, ne' suoi capelli ad anella fulve, nelle carni livide, ne' fiori che spuntano dal suolo coi petali d' argento e d' oro, nell' effetto generale nerastro.

Ambrogio de' Predis fa la sua apparizione per la prima volta nel 1482, ai 24 di maggio, in un documento ov' è detto: « Zoane Ambroso di predj da Milano depintore de lo Ill. S. Sforza » (Arch. estense in Modena. Ricordi de la Salvaroba de Castello, 1478-1483). Fu allora regalato di dieci braccia di raso alessandrino da Eleonora duchessa di Ferrara, probabilmente in compenso di qualche pittura a lei recata da Milano, forse del ritratto di Anna Sforza, fidanzata di don Alfonso d' Este. Delle opere di Ambrogio de' Predis anteriori alla dimora di Leonardo in Milano, non abbiamo notizia. Come tutti i pittori milanesi suoi contemporanei, egli si volse intorno a Leonardo. Collaborò col grande maestro nel dipingere la = Vergine delle Rocce = della National Gallery, solo traducendone i cartoni sotto la sapiente direzione di lui, eppur cadendo negli eccessi

AMBROGIO DE' PREDIS. Galleria Crespi.

suoi proprî di colorito, e slargando i contorni, che si vedono più ristretti e più giusti nella = Vergine delle Rocce = del museo del Louvre, dove del resto manca la spontaneità di Leonardo, quel segno che si determina senza sforzo, soavemente, quel chiaroscuro coi più lievi trapassi di grado, che sa la sostanza delle cose e il loro fondamento interiore.

u detto che la = Vergine delle Rocce = del Louvre è ancora fiorentina d' ispirazione, mentre abbiamo pure un' altra opera dipinta dal maestro a Milano, e ancora di gusto toscano, = la belle Ferronière = di quel museo, a gran torto supposta cosa di Boltraffio, del superficiale Boltraffio, che dipinge a pezzi i suoi quadri, senza mai la sovrana fusione di Leonardo. Ma la = Vergine delle Rocce = non ha riscontro con quel ritratto ancora vestito di toscano chiarore, e invece esprime i caratteri lombardi assunti dall' arte del Vinci, forzati però e caricati da un seguace a lui ligio e fedele, pur senza le esagerazioni del quadro di Londra, così nelle figure come ne' particolari, finanche ne' fiori, che ivi paiono di vetro in cui siano racchiuse foglie d' oro.

eonardo lasciava spesso la cura di condurre a fine le sue creazioni ai discepoli. Sospinto da irresistibile bisogno di nuovo, eccitato ad ogni visione delle cose, nelle quali penetrava coi grandi occhi indagatori, irrequieto per il sentimento della perfezione, che gli schiudeva innanzi orizzonti sempre più vasti, poco dipinse. Dubitava sempre di sè, e andava dicendo: « Quel pittore, che non dubita, poco acquista ». Lasciò quindi imperfette la maggior parte delle opere a cui mise mano, poichè voleva rendere l' anima delle cose, e trovò la materia sorda.

BERNARDINO DE' CONTI.

RITRATTO VIRILE.

(Tav. a. 0,710; l. 0,550).

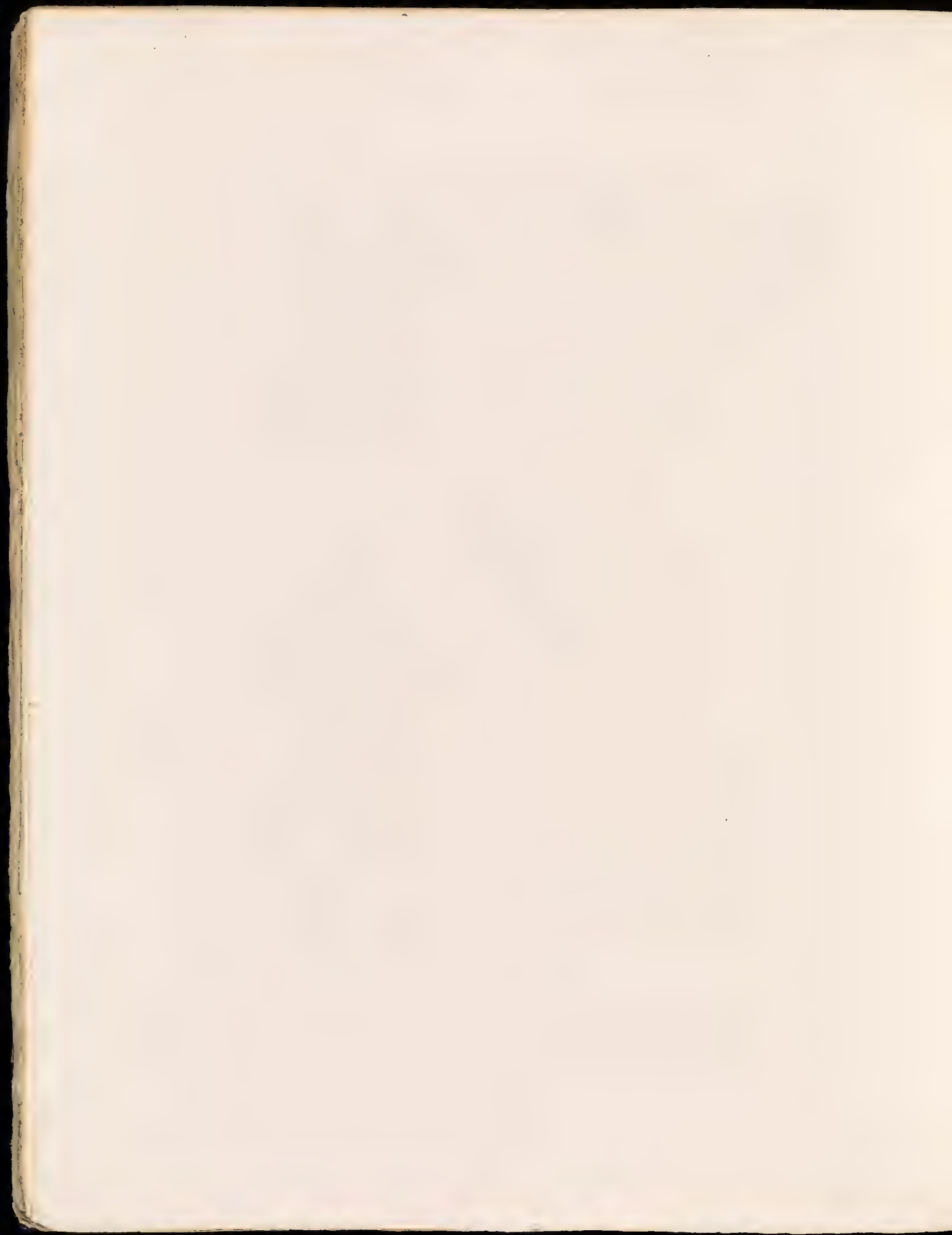
Visto di tre quarti a destra, tutto scuro in volto, con berretto rosso e abito rosso ricamato a linee serpentine. La carnagione è bruna, gli occhi hanno sclerotica bianchissima con pupilla nera, le labbra sono leggermente rosate, i capelli cadenti sugli omeri, lunghi, neri, con luci fulve. In due cartelli si legge:

E ci sta anche la scritta rifatta:

BERNARDINVS
DE LVVINVS
PINXIT
1497

UESTA data tuttavia potrebbe esser vera, perchè è prossima alle altre segnate dall' artista ne' suoi ritratti. La più antica fu da noi indicata sul ritratto esistente nell' anticamera delle udienze al Vaticano (*Tesori inediti dell' arte a Roma*), e rappresentante il giovinetto Francesco, figlio di Gian Galeazzo Sforza. Vi si legge: VERA IMAGO PRIMO GENITI LEGITIME ILL.MI QVOM. DNI. IO. GZ. MARIE. | SFORTIE. MEDIOLANI DVCIS. DVM ESSET AETATIS. ANNO. QVINTO. M. CCCCLXXXXVI. DIE XV IVNI. BERNARDINI DE COMITIBVS OPVS. È probabile quindi che, rifacendosi la nostra scritta quando non si aveva più notizia di Bernardino de' Conti, alla parola COMITVS si sostituisse l' altra LVVINVS, di un ugual numero di lettere, credendosi forse ad un' alterazione anteriore di questo cognome. Certo è che qui, come nel ritratto al Vaticano, le carni sono gonfie, quasi imbottite di stoppa, e si vede la grande diligenza di Bernardino de' Conti nella rappresentazione del costume: ciò che aveva fatto attribuirgli l' ancona rappresentante la famiglia di Ludovico il Moro innanzi al trono della Vergine, ora nella Pinacoteca di Brera in Milano. L' attribuzione era verosimile, e sembrò tale sino allo scorso anno, quando, nell' occasione dell' esposizione degli antichi maestri lombardi al Burlington Fine Arts Club di Londra, si fece ritorno all' antico, e si ribattezzò l' ancona di Brera come opera di Bernardino Zenale.

ELLA stessa esposizione si trovava un quadretto di George Donaldson Esq., raffigurante la Madonna con una confraternita d' uomini e donne presentati a lei dai loro Santi patroni, evidentemente della stessa mano che dipinse l' ancona della galleria di Brera. In entrambi la degenerazione dell' influsso vinciano, quale si vede negl' imitatori servili che esagerano la sfumatura del colore, la ricerca del chiaroscuro, la dovizia de' particolari, lo studio fisiognomonico, così che al color morbido vien sostituito il floscio, al tono profondo il sordo, alla ricchezza lo sfarzo, alla penetrazione della fisonomia la caricatura. Caratteristiche le fronti ovoidali, le bocche strette, i muscoli gonfi, grosse le dita della mano favate e aperte, grossi gli occhi, grossi i capelli, segnati come in un affresco. Tali caratteri fanno pensare alla maggior verosimiglianza dell' antica attribuzione, e quantunque non si abbia un quadro certo di Bernardino Zenale che possa contrapporsi per identità di stile all' ancona di Brera, può vedersi in questa il trapasso dalle sue proprie forme lombarde alle leonardesche. All' ancona possiamo associare il ritratto di Beatrice d' Este, che si vede nella galleria del Church College di Oxford, ed è l' originale di quello della galleria Pitti, impropriamente attribuito a Lorenzo Costa e ad altri. Quel ritratto ci mostra anche più chiaramente la distanza che separa l' autore dell' ancona di Brera da Bernardino de' Conti, il quale dedicò tutta l' anima meschinetta a Leonardo da Vinci.

LI altri quadri segnati dalla sua mano sono: un ritratto di Cardinale, con la data 1499, a Berlino; un secondo, a Parigi, presso Mme André, con la data 1500; una Madonna, a Bergamo, con la data 1500; un altro ritratto, ne' magazzini della galleria di Berlino, con l'anno 1501; il ritratto di = Catellaneus Trivulcius =, presso la marchesa d'Angrogna, con la data 1505; due ritratti, a Berlino, entrambi con l'anno 1506; una Santa Famiglia nel palazzo di Potsdam, 1522.

MARCO D'OGGIONO.

Polittico d'Altare: La Madonna col Bambino, i Ss. Pietro e Giovanni Battista; S. Gualberto, un Santo vescovo e S^ta^ Chiara.

(Tav. centinate a. massima di ciascuna 1,44; l. 0,74).

Santo Stefano e un Santo vescovo.

(Tav. ciascuna a. 1,45; l. 0,70).

La Vergine e il Bambino, dai capelli rossi, sono tipi derivati da Leonardo, che vanno adattandosi a caratteri e forme lombarde: il Bambino specialmente mostra la derivazione della scuola leonardesca nel braccio strettissimo, nell'avambraccio largo e nella grossa mano. Gli angioli hanno grande soavità: l'uno, pizzicando il liuto, guarda languidamente lo spettatore; l'altro, suonando la viola, si china sullo strumento, guarda con occhi pieni d'amore innanzi a sè ed apre le ali candide. La Vergine, che stende la mano protettrice sui credenti, è d'intenso chiaroscuro: i capelli con la discriminatura nel mezzo le scendono a riccioletti, ad anella fulve e dorate sugli omeri; la tunica è di un bel rosso di rubino, colore del manto del Battista che addita la Vergine al committente. Questi è vestito di velluto nero, col berretto nelle mani giunte. San Giovanni ha le carni abbronzate e la capigliatura nerastra. I toni hanno così un forte distacco tra loro; le teste delle figure sono alquanto corte, come soleva farle Marco d'Oggiono, e specialmente quelle de' tre compartimenti inferiori del polittico; il cielo è sparso di bianchi cumuletti estivi. A piedi dell'altare della Vergine sta la scritta: MARCI | OGIONIS | F. Il quadro proviene dalla raccolta Cereda.

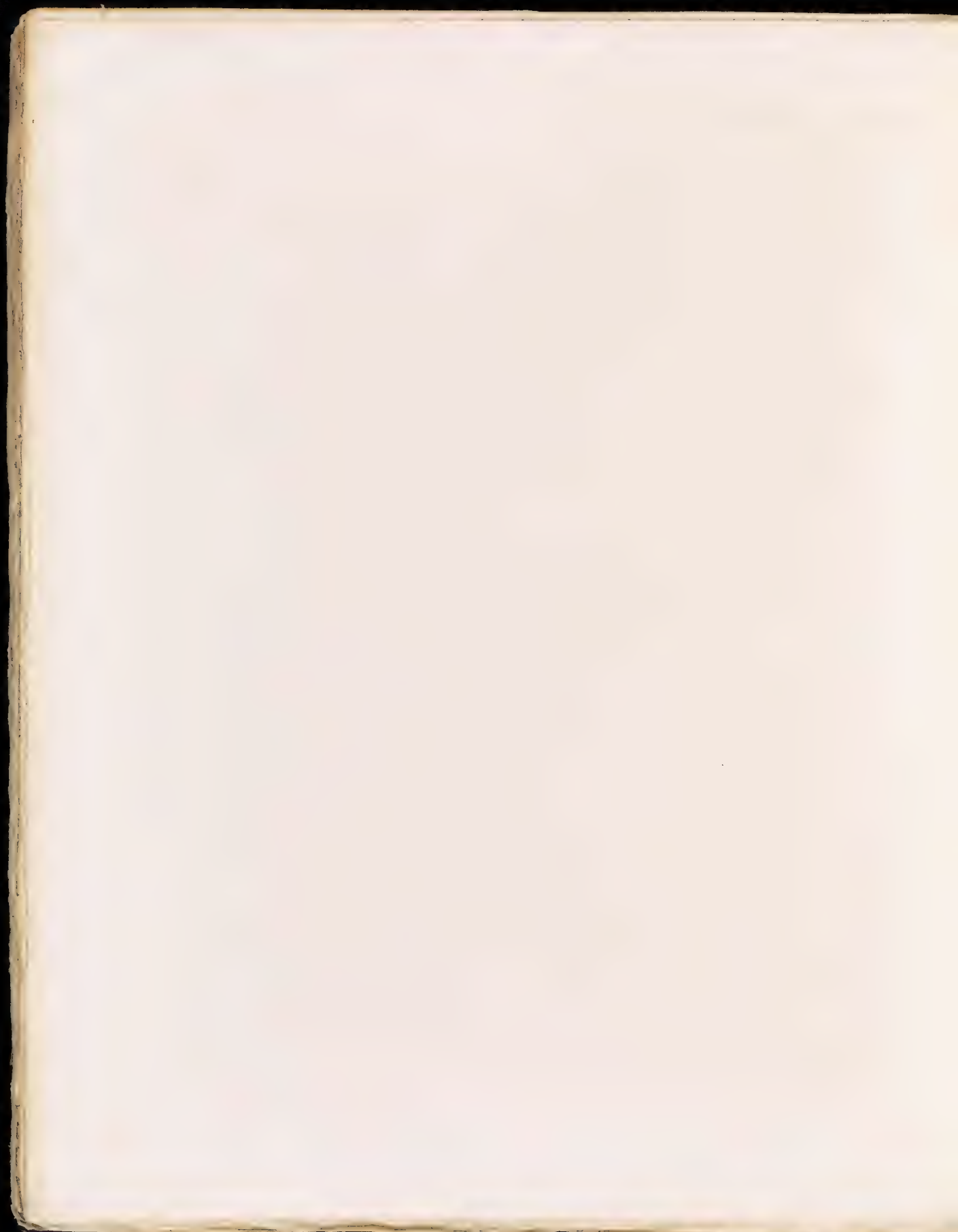
MARCO D'OGGIONO — Galleria Crespi.

Marco d' Oggiono — Galleria Crespi

ARCO d'Oggiono, sebbene fra i discepoli di Leonardo sia de' più antichi, mostra una particolar tendenza al manierismo di lusso e di gran pratica. La mancanza di spontaneità, che formò l'indole sovracarica dell'arte secentesca, si vede generalmente nel chiaroscuro forzato, nella composizione cerimoniale, nell'esagerata insistenza su certi tipi di fisonomia. In questo quadro però gli angioli mostrano ancora la grazia del bel tempo dell'arte, mentre gli arcangeli Gabriele e Raffaele, a Brera, hanno la venustà alquanto metodica delle figure di Bernardino Luini, e Michele ne ha piuttosto la sdolcinatura, sì che per esso ci sentiamo più vicini agli appariscenti e freddi arcangeli della fine del secolo XVI o del principio del XVII, anzichè a quelli meno pettinati, ora fieri, ora celestialmente sereni de' pittori contemporanei di Marco o di poco anteriori.

RA gli scolari di Leonardo, Marco d'Oggiono sembra subire più di tutti una specie di suggestione delle opere del maestro, così che le ripete in modo pedestre costantemente, le traduce ne' suoi forti contrasti di chiaroscuro e ne' colori intensi. Spariscono nello scolaro la fine profonda modellatura di Leonardo e tutte quelle penombre soavissime, delicate, che seguono il moto delle fibre umane, il fluire del sangue sotto il velo della pelle. Marco s'arresta alla scorza, come se essa sia divenuta più grossa e senza trasparenze. La sua opera più diligente è il = Salvator Mundi = della galleria Borghese, dai capelli lumeggiati ad uno ad uno, morbidi, ricadenti con eleganza sugli omeri, e con la bella tunica di rubino a sottili pieghe; ma anche qui gli occhi sporgono fuori dell'orbita, la testa si comprime, la mano benedicente è gonfia. Il colore delle carni in seguito rosseggia, si accende, come può vedersi nella Madonna del Louvre, ne' tre Arcangeli di Brera, ecc., e finanche nella piccola copia della Madonna delle Rocce, esistente a Milano presso gli eredi del romanziere Grossi, nella quale, seguendo le abitudini della sua mano, il pittore rotondeggia gli occhi, slarga e rigonfia i lineamenti, dà regolarità alle rocce e smussa nel fondo le erte rupi, che nel maestro sembrano stalagmiti azzurre, per ridurre il paese a prender l'aspetto lombardo. Mentre in questo gran quadro della galleria Crespi vi è la solennità data anche dalla colorazione nera di velluto, nelle due tavole del Santo Stefano e del Santo vescovo l'effetto è meno intenso, sì ne' loro paludamenti verdi listati d'oro, come nel cielo più chiaro, e nel paese ove sfumano montagne azzurre e campi verdeggianti.

NEG. ANDERSON

MARCO D'OGGIONO

MARCO D'OGGIONO

GIAMPIETRINO.

MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO.

(Tela a. 0,66; l. 0,47).

MADONNA COL BAMBINO.

(Tavola a. 0,47 l. 0,66).

ENTILE l'atteggiamento del Bambino, che s'arresta dal succhiare il latte e, pur tenendosi stretto al seno materno, guarda con la coda dell'occhio San Giovannino, cui la Vergine con l'indice della destra accarezza il mento. Il colore delle carni è cereo, come di consueto in Giampietrino; le pieghe hanno variate insenature; bello è il paese in lontananza, che si scorge a sinistra della tenda verde del fondo, limitato da una catena di monti azzurrini. Il pittore ha espresso, come sempre nelle sue Madonne, un sentimento divoto, tenerissimo; e quantunque fredde e malaticce, qui le forme rendono il carattere personale con evidente schiettezza. È l'opposto di Marco d'Oggiono, a cui pure somiglia nel disegno di alcuni tipi; egli non è acceso e infocato, ma tutto timido, dal colore diluito e come stanco. Così lo vediamo pure nella fine Madonna della raccolta di Sir Francis Cook a Richmond, in cui il divino Fanciullo prende con due ditini il mento della Vergine.

UANDO si scalda un poco, Giampietrino si approssima ad Andrea Solario, come nella Madonna della galleria Borghese in Roma, che ha una bella nube estiva dietro al capo. In questo quadro troviamo difatti nelle vestimenta il colore tirato, marmoreo del Solario, suo prototipo; e così nella Maddalena di Wicklam Flower Esq. a Londra. Ma benchè qui ci appaia forte pittore, Giampietrino ci interessa molto più quando manifesta le proprie facoltà, anche nella

GIAMPIETRINO. Galleria di Sir Francis Cook, Richmond

GIAMPIETRINO. Galler.. gran ..cale d. Oldenburg.

debolezza, nella povertà di spirito della sua piccola natura affettuosa. Qualche volta però, come nella Madonna col Bambino della galleria granducale a Oldenburg, e, più che in ogni altr'opera, nell'altra Madonna di questa galleria, proveniente dalla raccolta del pittore Gaetano Chierici di Reggio Emilia, Giampietrino trova una gaiezza di colore, un equilibrio di toni, una soavità di espressione veramente singolari e degne di un discepolo del sommo Leonardo.

Quando poi, lasciate le Madonne, dipinse scene bibliche o mitologiche sotto l'influsso di maestri fiamminghi, divenne sgangherato. Tale è nella figlia di Erodiade, presso Ludwig Mond Esq.; tale nella Giunone ignuda accanto al letto dal baldacchino rosso, posseduta dal signor Cantoni di Milano. Sparisce allora dal maestro quell'aura leonardesca che involge le sue gentili pitture de' primi anni. Anche le rappresentazioni sacre perdono, nel tardo periodo del pittore, ogni freschezza, e ne è una prova la tavola della galleria di Colonia, che dal Crespi e da me, senza che l'uno sapesse dell'impressione dell'altro. fu assegnata in pari tempo a Marco d'Oggiono.

NEG ANDERSON

IAMPIETRINO

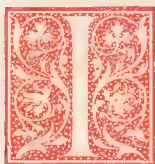
GIAMPIETRINO

GAUDENZIO FERRARI. — Predella dell' ancona di Gaudenzio nella Cattedrale di Novara.

GAUDENZIO FERRARI.

LA PIETÀ.

(Tav. a. 1,15; l. 0,89).

IL CRISTO riposa appoggiando la testa sulla fronte di Maria, che guarda intenerita il Figlio e ne sostiene senza sforzo la salma, mentre il discepolo Giovanni, con occhi rossi per pianto, gli tiene la sinistra piagata e cadente; Maddalena apre le braccia grandi come ali che la portino all' amplesso del Redentore; una pia donna sta dietro a Maria, e si protende innanzi, con le labbra semiaperte grosse per le lagrime che cadono dalle gonfie palpebre; un' altra fa capolino a destra, tergendosi con la veste gli occhi; Nicodemo e Giovanni d' Arimatea sporgono la testa dietro al gruppo pietoso.

IL DIPINTO appartiene al periodo in cui l' artista dipinse il polittico della chiesa collegiata di Varallo Sesia, dove, nella parte superiore, si vede la « Pietà », con Gesù similmente seduto sopra una sponda del sarcofago, china la testa sulla fronte di Maria, mentre S. Giovanni gli sostiene il braccio sinistro. Il movimento del gruppo ha lievi varianti, degne però di esser notate perchè fanno comprendere il lavoro artistico d' elaborazione di Gaudenzio. Nel gruppo della galleria Crespi la Vergine tiene contro il petto l' omero destro di Gesù, il quale poggia il capo sulla fronte di lei e ha la destra in abbandono, mentre S. Giovanni regge come sacra reliquia il braccio sinistro; nel quadro di Varallo Sesia la Vergine e Giovanni reggono sulle spalle il

GAUDENZIO FERRARI — Cartone nell'Accademia Albertina di Torino.

torso cadente, sostengono le braccia penzoloni, e Maria trae a sè dolcemente la testa del Figlio. La logica del movimento diviene così più grande e compiuta.

ELLA predella dello = Sposalizio di Santa Caterina = nella cattedrale di Novara, la scena della = Pietà = rimane come nel polittico di Varallo Sesia, ma l' atteggiamento di Maria e Giovanni è ancora più tenero: questi guarda amorosamente Gesù, a cui avvicina la testa; quella protende il capo sulla spalla del Redentore come per fissarne la cara immagine e coprirla di baci. Definitasi la ragion logica della scena, il sentimento sgorga vivissimo e pieno.

GAUDENZIO FERRARI. - Particolari del quadro = Sposalizio di Santa Caterina =, nella chiesa collegiale di Varallo Sesia.

L quadro di Gaudenzio Ferrari mostra in tutto caratteri lombardi, nelle forme e nel colore biondeggiante. La Vergine ha ancora aspetto giovanile, Giovanni i bei capelli a regolari cincinni, la Maddalena la dolce femminilità che prenderà in seguito la Madonna seduta sui troni delle ancone d' altare; Nicodemo e Giovanni d' Arimatea hanno la faccia quadrata, larga, forte, con ampia barba bipartita, come i possenti vescovi sotto gli archi de' polittici, gli Apostoli pieni di energia che ammirano l' Assunta salire al cielo, i Re Magi che s'avviano alla capanna del Messia. Tutta la forza lombarda è in quelle nature esuberanti, in quegli uomini poderosi e sani, che sembrano tronchi di quercia. E si rivedranno a Varallo sul Sacro Monte, nella cappella del Crocifisso, senza più alcuna forma tolta a prestito dalla tradizione, fra le donne rubiconde, balie lombarde, fanciulli erculei, angioli con grandi e vividi occhi neri.

ELL' Accademia Albertina di Torino, tra gli altri cartoni del Ferrari, si conserva quello che gli servì per il quadro della galleria Crespi. Confrontandolo con la pittura, si vede come egli si attenesse strettamente al cartone e si limitasse a semplici varianti di particolari della forma, correggendo, per esempio, l' orecchia di San Giovanni troppo discosta, accorciando il braccio sinistro della Maddalena, avvicinando le mani della pia donna che sta dietro alla Vergine.

GAUDENZIO FERRARI. Particolari dell' affresco nella XXXVIII Cappella. Varallo Sesia, Sacro Monte.

GAUDENZIO FERRARI

MADONNA COL BAMBINO.

(Tela a. 0,75; l. 0,56).

RA i drappi dorati del fondo, il gruppo divino si mostra nella forma più idillica: la Vergine pensosa regge delicatamente il Fanciullo che sembra dipartirsi dalle ginocchia materne e come dirle addio, guardandola con tenerezza infantile, accarezzandole il mento con una manina. È posteriore al quadro della Vergine col Bambino, acquistato dalla pinacoteca di Brera nel 1890, ammirevole per una diligenza squisita che certo non è fra le caratteristiche del largo, rapido, esuberante Gaudenzio. Quel dipinto però ha il colorito scuro e una pienezza di forme che sono qui moderate e ingentilite. La Vergine ha il tipo e il bell' ovale della Maddalena, che abbiamo ammirata nella = Pietà =; il putto ha la gran fronte a baule, le grosse guance e il mento corto degli angioli che volano nelle Assunzioni del Ferrari; ma negli occhi non v' è più lo sguardo quasi spaurito, il nero intensissimo. Qui il fanciullino è amorevole, dolcissimo nell' atto e nello sguardo, e sembrò tanto bello che il Lanino lo riprodusse con varianti nel quadro della National Gallery di Londra.

Gaudenzio Ferrari. R. Galleria di Bergamo.

GAUDENZIO FERRARI. Galleria Crespi.

BERNARDINO LANINO. Galleria Nazionale di Londra.

GAUDENZIO FERRARI. Galleria di Brera in Milano.

ALBERTINO PIAZZA.

TRITTICO: S. NICOLA DA BARI, SANTA CHIARA CON L'ARCANGELO RAFFAELE E TOBIOLO, S. GIOVANNI BATTISTA CON ALTRO SANTO VESCOVO.

(Tav. centinate, la mediana a. mass. 1,36, l. 0,61; le laterali a. mass. 1,36, l. 0.49).

ALBERTINO PIAZZA. - Scompartimento dell' ancona della chiesa dell' Incoronata in Lodi.

SAN NICOLA da Bari in cattedra vescovile, con cornici e mensole verdi che armonizzano col risvolto verde del piviale a fiorami di melograno e liste d' oro. Dello stesso tono è il piviale del vescovo a sinistra e il ziponcello di Tobiolo. La testa dell' Arcangelo ricorda i tipi di Marco d' Oggiono, benchè più tenue nello sfumato.

Che l' opera appartenga ad Albertino Piazza risulta osservando nel trittico del Duomo e nel polittico della Incoronata di Lodi la figura del S. Giovanni Battista, affatto simile alla stessa immagine che nella galleria di Brera viene assegnata erroneamente a Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, scolorita nelle carni, snervata. Il Santo Vescovo, presso al Battista sotto il medesimo arco, e S. Nicola da Bari, nel mezzo del trittico, hanno i medesimi lineamenti del volto e la barba breve dei Santi Vescovi nel polittico della Incoronata di Lodi e nell'altro della chiesa di Sant' Agnese, nella stessa città. E Santa Chiara ha la benda del capo

ALBERTINO E MARTINO PIAZZA. Chiesa di Sant' Agnese in Lodi.

ALBERTINO PIAZZA

ALBERTINO PIAZZA. Chiesa dell' Incoronata in Lodi

ALBERTINO PIAZZA. Galleria di Bergamo.

cadente nel modo con cui cade sulle spalle delle beate monache in quest' ultimo quadro; e infine l' Arcangelo Raffaele che guida Tobiolo ha i lineamenti morbidi, evanescenti, le palpebre grosse del Cristo che glorifica la Vergine nel dipinto dell' = Incoronata =, i capelli abbondanti che piovon sugli omeri, come in San Iacopo Maggiore, in San Giovanni presso la Croce e in S. Rocco, nel polittico della stessa chiesa. I tipi non mutano essenzialmente, e restano reminiscenze fredde, indebolite, ma non senza qualche nobiltà della prosapia leonardesca. La loro persistenza si può scorgere finanche nel piccolo San Giovannino dello = Sposalizio di Santa Caterina = nella galleria Lochis di Bergamo. Vi si può notare lo stesso atteggiarsi della figura come nel medesimo santo adulto degli altri quadri qui riprodotti.

ALBERTINO PIAZZA. - R. Galleria di Brera in Milano.

ALBERTINO PIAZZA. - Scompartimento del trittico del Duomo di Lodi.

GIO. PAOLO LOMAZZO.

S. GIROLAMO.

(Tav. a. 0,70 l. 0,53).

G. PAOLO LOMAZZO. Galleria Crespi.

Ben più si conosce l'autore di questo dipinto per i suoi libri d'arte, il *Trattato della pittura, scultura e architettura* (1584) e l'*Idea del tempio della Pittura*. Non manca di energia nel = S. Girolamo =, ma già si può riconoscere che le teoriche gl'impedivano di dipinger bene. Come il Vasari, fu più erudito che artista; e basta a dimostrarlo questo quadro, ove egli associa alle tradizioni lombarde la grandiosità derivata dallo studio di Michelangelo, e si studia di ottenere forti effetti esagerando il colore delle carni rossastre. La turgidezza artistica de' suoi affreschi della chiesa di San Marco in Milano, si ritrova qui pure.

DANIELE CRESPI.

CRISTO FLAGELLATO.

(Tela a. 1,07; l. 0,90).

La potente pittura ci mostra il contrasto fra la pallida, scolorata faccia del Cristo e le teste abbronzate de' feroci manigoldi: la loro natura brutale, come rossa di sangue, mette in evidenza le livide carni del Redentore segnate dai colpi de' flagelli; presso le loro mani nodose, violente, come artigliate, cadono in abbandono quelle del Dio martire, strette dai nodi d'una grossa fune; le loro fronti corrugate si chinano verso quella del Cristo rassegnata tra i dolori atroci. La spalla e il braccio destri di lui si staccano dal manto di un rosso vivo. Ogni cosa è segnata da pennello veloce, che traccia le ombre come solchi sulle carni. Il quadro può stare a riscontro dell' altro di Brera = Il Nazareno condotto al Calvario = (n. 113, sala I), e lo vince per la nobiltà e l'espressione del Redentore, da gli occhi stretti e le labbra aperte, come se mandassero un lamento.

NEG. ANDERSON

DANIELE CRESPI

ARTISTI DIVERSI

ROGIERO VAN DER WEYDEN — ROELANDT SAVERY — LUCAS GRANACH SENIORE — BART. DE BRUYN — JOSÉ DE RIBERA DETTO LO SPAGNOLETTO — FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO — GIO. BATTISTA SALVI DETTO IL SASSOFERRATO — GIUSTO SUSTERMANS — GIUSEPPE CRESPI — SCUOLA DI VAN DYCK — DAVID BALLY — ATTRIBUITO A ENRICO VAN STEENWYCK SENIORE — ATTRIBUITO AL COROT.

ROGIERO VAN DER WEYDEN.

LA SACRA FAMIGLIA E UN DIVOTO GINOCCHIONI PROTETTO DA S. PAOLO.

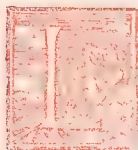
Tav. a. 0,57; l. 0,171.

RA attribuito questo dipinto a Hugo van der Goes, ma sembra più ragionevole assegnarlo all' ultimo periodo di Rogiero van der Weyden, quando questi sembra preannunciare il Memling. È opera di grande finezza nel disegno, nei colori: le carni sono chiare con ombre cenerognole, il violetto del manto di S. Giuseppe stacca lieve dalla tunica azzurrina di lui, e leggermente avviva i monti e le piante; dalla luce che schiara il fondo par che piova freschezza; dal prato si alzano bianchi fiorellini. L'angelo azzurrino dalle ali acute, che appare nell' alto, abbassa la gran croce al Bambino, che la circonda con le piccole braccia. Solo il braccio sinistro si è conservato intatto, chè purtroppo il quadro ha subìto guasti, e specialmente nella testa del donatore, che doveva essere assai bella e ardita. Anche la croce ha perduto le sue fibre lignee, già probabilmente segnate con la maggior diligenza. Questo quadro trova riscontro con uno sportello di un trittico, che nella galleria di Bruxelles (n. 31) si ascrive al Memling, mentre, come giustamente osserva il Friedländer, esso è pure più prossimo a Roger van der Weyden.

ROGERO VAN DER WEIDEN

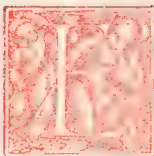
ROELANDT SAVERY.

PAESE.

(Tav. a 0,31; l. 0,68)

’Argenville, come ha bene osservato il Fétis (*Les Artistes belges à l’étranger,* Bruxelles 1857-65), « non è debitore a Jacques Savery, suo fratello, dell’ amore con cui seppe rappresentare vedute del settentrione, scogli, rocce e cascate d’acqua. Spontaneamente si sviluppò quell’amore innanzi alla natura stessa, dopo il suo lungo soggiorno nel Tirolo e nella Boemia ». I quadri che dipinse prima di abbandonare i Paesi Bassi e che portano l’ impronta della sua prima maniera, ci offrono vedute poco ampie e poco varie, minuziose sino alla secchezza. In seguito, le composizioni divennero più pittoresche, più animate, e d’ esecuzione più libera; ma nelle prime manca la prospettiva, gli oggetti non si distaccano gli uni dagli altri. Sembra uno strano topografo, non un paesista.

LUCAS GRANACH SENIORE.

TESTA DELLA VERGINE.

(Tav. a. 0,32; l. 0,25).

LA solita sua testa di Madonna dai capelli dorati, che girano a ricci intorno alle orecchie e cadono a cerchi sugli omeri; il consueto suo tipo tondeggiante. Lo scollo della veste rossa è ad arco segnato di nero; il manto, di cui si vede soltanto una piccola parte, è azzurro. Non è da ascriversi tra le cose migliori del maestro, che, nell' esposizione di Dresda del 1899, parve degno di collocarsi in un seggio più alto, tra i pittori della Germania, come Altdorfer, Kulmbach, Burgkmair, ecc. Ma abbiamo qui un saggio delle sue teste muliebri, quali già si può vedere nello = Sposalizio di Santa Caterina = del museo di Woerlitz (1510 circa), e in genere nelle Madonne eseguite nel periodo della maturità dell' artista, mancanti però della vivezza e della freschezza che rendono tanto più attraenti le primitive sue creazioni.

Lucas Granach — Galleria Crespi.

BARTOLOMEO DE BRUYN.

RITRATTO DI GIOVANE.

(Tav. a. 0,38; l. 0,25).

TA poggiato a un parapetto; ha un berretto nero in capo, la camicia ricamata, un anello con lo stemma della sua famiglia, probabilmente di Colonia, ove l'artistà fiorì dal 1520 al 1560 e lasciò opere parecchie che sono state paragonate a quelle di Holbein, a cui per alcuni caratteri assomigliò, prima che si studiasse, come Martino von Heemskerk, di imitare lo stile italiano. Si citano di lui molti quadri nel museo di Colonia, di Berlino, di Monaco; il suo capolavoro nella chiesa di Xantea (1534). Il quadro della galleria Crespi ha una tinta calda nelle carni, non il colorito freddo de' dipinti dell' età più tarda.

BARTOLOMEO DE BRUYN

JOSÈ DE RIBERA DETTO LO SPAGNOLETTO.

S. GIROLAMO.

(Tela a. 1,21; l. 1,00).

N' ESPRESSIONE d' incanto è nel forte vecchio, con gli occhi come arrossati dal pianto, fissi sotto gli archi tesi delle sopracciglia, e la bocca semiaperta tra gl' ispidi peli de' baffi e della barba. Tiene con la sinistra un cranio, con la destra un sasso poggiato sopra un tavolo, presso due libri; porta il manto rosso opaco come ad armacollo. Il pennello fortemente intriso di colore ha segnato con potenza ogni cosa, le complesse rughe intorno all' occhio destro e i pori della pelle, da cui nascono come setole ciglia e sopracciglia; e con realistica potenza ha reso le carni affloscite delle mani e del petto. Vi si legge:

JUSEPE DE RIBERA ESPAÑOL
F. 1640

AN GIROLAMO è un soggetto più volte trattato dal Ribera, che ne dipinse uno per gli Spinola di Genova, un secondo per gli eredi di Francesco Bergoncio di Venezia, un terzo nella chiesa della Trinità delle Monache in Napoli, quadro che il De Dominicis disse « ammirabile per la tessitura del corpo del Santo Vecchio inaridito dagli anni, macerato dalla penitenza ed estenuato dal digiuno, con la pelle tutta attaccata su l'ossa e tutta aggrinzata nelle piegature del corpo . . . » Altro S. Girolamo in atto di studiare fece il Ribera per il principe di Stigliano, ed altri ancora per

JOSÈ DE RIBERA DETTO LO SPAGNOLETTO. Galleria Nazionale a palazzo Corsini in Roma

NEG. ANDERSON

ROMA

JOS. RIBERA

il Duca di Maddaloni, per Don Giovanni Grillo de' Somaschi e per Don Antonio Piscicello, ecc. La rappresentazione della vecchiaia, energica nonostante i segni esteriori del disfacimento della carne, è data anche in questo quadro dal realistico pittore spagnuolo.

A vigoria del Santo, che i Quattrocentisti fecero ruggire col leone che gli sta appresso, era rimasta nell'arte; ma i Caravaggeschi in Italia e gli Spagnuoli ritraendo il Santo scarno, incartapecorito, nella senilità malata e squallida, distrussero molti segni di quell'energia; e il dottore della Chiesa divenne abitatore di tane, tra le ombre della notte e i cranî orrendi. Lo Spagnoletto, dalla torbida fantasia, predilesse quella figura d'anacoreta, per rendere la natura esteriore nelle sue forme più complesse nelle grinze dell'epidermide. Ma ogni grandezza morale venne meno in quel popolaccio di mendicanti e di artieri, in quella società senza lume di dottrina.

AN GIROLAMO, come San Francesco e altri Santi, sono ritratti dal Ribera in atto di stringere un teschio. Il carattere ideale delle beate figure si perde nelle realistiche imagini uscite dalle mani impetuose dell'artista; il mistico d'Assisi come il traduttore della Bibbia sono rappresentati macilenti, con occhi quasi stravolti per la profonda meditazione. Era una convenzione costante del pittore che ricercava le tenebre, i particolari crudi de' martirî, tutti gli orrori del sangue e della morte.

ELLA galleria Nazionale in Roma vi è un San Girolamo che fu sempre attribuito allo Spagnoletto, non molto dissimile da questo della galleria Crespi: ne ha le stesse proporzioni, ed è ugualmente situato entro lo scuro rettangolo; gli occhi non s'innalzano al cielo, ma s'abbassano a ricercare entro il cranio stretto nelle mani i misteri d'oltre tomba. La fronte rugosa è illuminata vivamente, la pelle del petto si stira, e le dita delle mani si tendono incallite e abbronzate. È una variante del concetto, reso più fortemente nel quadro della galleria Crespi.

FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO.

S. PIETRO.

(Tela a. 1,06 ; l. 0,85).

RA i pittori detti *Tenebrosi,* il Guercino tenne il posto principale, ed eccelse specialmente nella sua seconda maniera, nel tempo ch'egli risentì l'influsso caravaggesco; ma la sua pittura, di una gran forza di rilievo, di una modellatura scultoria, riesce pesante, greve. I suoi manigoldi dai muscoli accentuati, in atto di fare sforzi, disposti in modo da mettere in evidenza l'accademica robustezza, sono alquanto volgari. Più tardi il Guercino, per seguire l'arte di Guido, perdette della sua vigoria, e fu floscio pittore. Le sue madonne giallognole, maremmane, non attraggono più. Negli ultimi anni abbandonava anche le sue tele a gli scolari, specialmente al Gennari, insipidi e fiacchi imitatori della sua maniera. A questo periodo ascriviamo questo S. Pietro, figura che corrisponde a quelle di San Girolamo, dipinte dall'artista: è in atteggiamento addolorato, e per asciugarsi il pianto tiene una pezzuola nella sinistra, mezzo poco drammatico a cui ricorreva di frequente l'artista per esprimere il dolore.

IL GUERCINO.

GIO. BATT. SALVI DETTO IL SASSOFERRATO.

MADONNA COL BAMBINO DORMENTE.

(Tela a. 0,46; l. 0,355).

UL fondo scuro spicca avvolta nel chiarore della luce la testa della Vergine, china su quella del Bambino dormente, che la Madre stringe al proprio petto. Un drappo bianco-gialliccio copre in parte i capelli e scende sugli omeri; la veste è di un rosso viola, il manto ha il color turchino, prediletto dal pittore. Questo quadro, proveniente dalla collezione Meazza, ne ha parecchi simili: uno nella galleria di Brera; un altro in quella di Dresda, proveniente dalla casa Grimani Calerzi di Venezia. In quello della galleria di Brera, intorno alla luce che emana dal gruppo divino e lo cerchia, vi sono teste alate d' angioli tra le nubi; in questo invece raggia come tra i vapori acquei la luce intorno al capo della Vergine, e manca la corona d' angioli. Ma il gruppo rimane identico o quasi, bello per soavità di materno sentimento e per tranquillità di colori.

AL quadro della galleria Brera il Sassoferrato passò a dipingere l' altro della galleria Lichtenstein di Vienna, col gruppo identicamente affondato nelle nubi, senza però la corona delle teste alate de' cherubini; e riprodusse in seguito ridotta la immagine nel quadro della galleria di Dresda, accostando alla testa della Vergine due testine di angioli che l' ammirano divoti, e tagliando il gruppo ai lati e nel basso, così da fargli perder troppo nell' ampiezza e nell' equilibrio entro lo spazio allungato in alto, mentre l' immagine era dapprima a forma triangolare in un nimbo di angioli. Nel quadro della galleria Crespi, l' equilibrio fu riottenuto avvicinando il gruppo al lato destro,

Il Sassoferrato. Galleria Lichtenstein a Vienna.

IL SASSOFERRATO. Museo del Louvre.

Il Sassoferrato. Galleria di Dresda.

IL SASSOFERRATO. Museo del Prado a Madrid.

svolgendo interamente il braccio sinistro, rifacendo intero il corpicino del Divino Fanciullo, e curando alcuni particolari, per esempio, interrompendo la linea fuggente del drappo del capo con trecce annodate, che escono fuori e l'adornano, secondo i modelli raffaelleschi tante volte copiati dal Salvi. Come se fossero inaridite le fonti della invenzione,

IL SASSOFERRATO. Galleria di Brera in Milano.

i Secentisti si ripeterono sovente, e il Sassoferrato in particolare. Nè solo, come abbiamo veduto, replicò tante volte il dolce gruppo diversamente inquadrandolo, ma anche lo rivolse da parte opposta, come vediamo in due quadri similissimi, l'uno della galleria di Dresda e l'altro del museo del Prado a Madrid, meno ideali e meno soavi di quelli che abbiamo prima citati.

GIUSTO SUSTERMANS.

RITRATTO DI UN PRINCIPE DI CASA MEDICI.
RITRATTO DI DONNA.

(Tela a. 1,15 ; l. 0,87, e Tela a. 0,72 ; l. 0,54).

PROBABILMENTE il primo rappresenta il principe Mattias, fratello minore di Ferdinando II de' Medici granduca di Toscana. Gli conviene il bastone di comando, per essere stato comandante delle milizie del Granduca nella guerra contro Urbano VIII e avere avuto poi il governo di Siena. Non si saprebbe attribuirlo ad altro de' principi Medici, quantunque il ritratto di Don Mattias, dipinto dal Sustermans ed esistente nella galleria Pitti, abbia forma di volto più ovale, meno grasso. Potrebbe essere stato eseguito quando Don Mattias era più giovine. Vi è pure a Firenze nella Galleria Pitti un ritratto dipinto dal Sustermans, rappresentante Ferdinando II in due terzi di figura come questo, con identica armatura, identica gala, ugual taglio di capelli, stessa foggia di portare i baffi, bastone simile di comando; ma il volto più rotondo del personaggio del quadro della galleria Crespi non lascia credere che in esso sia ritratto Ferdinando II, il quale del resto ha forme più svelte, men corto il collo, men pingue il corpo. È più probabile quindi la prima opinione designante il ritratto come quello di Don Mattias de' Medici, che scelse il mestiere delle armi, e militò anche col fratello Francesco nelle schiere imperiali.

L'ALTRO quadro rappresenta verosimilmente una Santa; ma si pensi che più volte il Sustermans, ritraendo la granduchessa di Toscana ed altre grandi dame, diede loro atteggiamenti e attributi di beate. Seguiva così il costume de' maestri del Rinascimento italiano, che traevano pro, con l' aggiunta di qualche simbolo, di ritratti rimasti invenduti.

SUSTERMANS Galleria Crespi.

SUSTERMANS. Galleria Crespi

GIUSEPPE CRESPI.

AUTORITRATTO.

(Tela a. 0,405; l. 0,30).

La bizzarra testa, con alte sopracciglia arcuate e forti ombre intorno alle orbite, spicca su fondo grigio. Sotto al busto leggesi la vecchia scritta: GIUSEPPE CRESPI PITTORE BOLOGNESE | DETTO LO SPAGNUOLO DIPINTO DA SE STESSO. Nacque in Bologna nel 1665, morì nel 1747. Fu scolaro di A. M. Toni, di D. M. Canuti, di C. Cignani, e G. A. Burini. Dipinse a Venezia, a Parma, a Modena, e a Firenze, nel palazzo Pitti, per il Granduca Ferdinando.

SCENA DI GENERE.

(Tela a. 0,56; l. 0,42).

Una donna seduta sopra un letto, in atteggiamento simile, o quasi, dell' altra che si vede in un dipinto qui riprodotto, assegnato a incognito autore, nella galleria degli Uffizi. È una scena di genere ispirata a maestri fiamminghi, ma senza la luminosità loro. Il componimento, assai più semplice nel quadro di Firenze, si è complicato in questo, ove sembra che il pittore si sia proposto di moltiplicare gli oggetti nella stanza disordinata, e cavarne un effetto alla Jan Steen.

Giuseppe Crespi.

GIUSEPPE CRESPI. R. Galleria degli Uffizi.

Giuseppe Crespi. Galleria Crespi.

SCUOLA DI VAN DYCK.

RITRATTO MULIEBRE.

(Tela a. 1,15; l. 0,47).

La giovine signora si vede quasi di faccia, ha il colletto abbassato e maniche di pizzo, i capelli arricciati adorni di fiori, una rama di fiori nella sinistra. Il costume corrisponde a quello in uso intorno al 1640. Probabilmente, come si può supporre osservando le dita affusellate delle mani secondo il tipo tracciato da Van Dyck, quest' opera è di un maestro che subì l' influsso del celebre pittore. Invero, tutta una scuola gli fiorì intorno a Genova; a Venezia Tiberio Tinelli seguì, non senza onore, le sue orme; a Palermo s' ispirò sulla sua grande pala d' altare della Confraternita del Rosario, in quella città, il celebre Novelli detto il Monrealese. Ma non sappiamo chi sia il maestro che eseguì con tanta schiettezza questo ritratto. Forse, se le nostre reminiscenze sono giuste, ne potrebbe essere autore Joannes van Noordt, che eseguì quello di Dionigio Vynants nella galleria di Amsterdam (n. 1036), notevole per una stragrande vivezza degli occhi; dietro alla figura è stirata, come nel nostro dipinto, una tenda rossastra, e, nel fondo, si vede parimente il cielo conturbato con luci di tramonto, come di fiamma.

Scuola di Van Dyck. Galleria Crespi.

DAVID BALLY

RITRATTO DI ANTONIO DE WALE.

(Tela a. 070,; l. 0,60).

David Bally, di Leyden, « fu ancor esso », scrive il Baldinucci, « ottimo ritrattista e disegnò bene in penna ». Il breve cenno non è svolto dal Nagler *(Neues Allgemeines Kunstler-Lexicon,* München, 1835), che solo ci dice inoltre come quel pittore lasciasse alcuni fogli nell'arte del Callot e del Tempesta, e lavorasse ancora nel 1620. Il ritratto è di *Antonio de Wale,* in latino *Waleus,* teologo che nacque a Gand nel 1573, fu allievo a Middelbourg del celebre Grutero, divenne predicatore aulico del principe Maurizio durante l'assedio di Slys, assistette nel 1618 al sinodo di Dordrecht, che lo incaricò di lavorare alla traduzione della Bibbia in lingua fiamminga. Dopo le adunanze del sinodo, il grande Barneveldt fu condannato al supplizio, e il De Wale fu scelto per confortarne gli ultimi momenti. Nel 1619 fu chiamato a Leyden, ove tenne la cattedra di teologia, ed ebbe venti anni dopo la nomina di rettore dell' Accademia. Morì, come dice la iscrizione apposta all' incisione del ritratto, il 9 di luglio 1639. E il ritratto dovette essere eseguito non molto tempo prima della morte, poichè nell' opera « Joannis Meursi, *Athenae Batavae* » (Lugduni Batavorum, A.° cIↃ IↃc xxv) si vede inciso un altro ritratto di ANTONIUS WALÆVS | SS. THEOLOGIÆ PROFESSOR, ove apparisce assai più giovane.

*S. Theol. Doct. et Profeßor jn Acad. Leydensi. Seminarii Indici
Regens. Novi Testam. Lib. Apocryphorum in Linguam Belgicam
Versor. Collegii Revisorum ejusdem versionis Præses. obiit tertium
Academiæ Rector magnificus IX Iulii A°. CIↃ IↃC XXXIX*

DAVID BALLY.

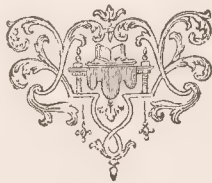
RITRATTO DI ANTONIO DE WALE

Attribuito a ENRICO VAN STEENWYCK (seniore).

INTERNO DI CHIESA GOTICA.

(Tav. a. 0,48; l. 0,60).

La pittura di interni con la ricerca di effetti architettonici ebbe uno sviluppo precoce e forme ben determinate nelle opere di Enrico Van Steenwyck (1552-1604), discepolo di Giovanni Fredeman de Vries. A questo pittore, studioso del Vitruvio e del Serlio, fa capo così tutta la scuola, che, oltre gli Steenwyck padre e figlio, vanta i due Neefs, Emanuele de Vitt, ecc. Enrico van Steenwyck iuniore, a cui noi ascriviamo questo quadro, continuò l'arte paterna, associandovi alcuni de' progressi fatti da essa passando nelle mani di Pieter Neefs il vecchio, che riprodusse con fine senso poetico gl'interni delle chiese cattoliche d'Anversa. Il giovane Steenwyck seppe lasciare le minuziose pitture e trar pro de' suoi studî architettonici per dipingere il fondo decorativo di quadri del Van Dyck, del Mytens e d'altri. L'interno di una chiesa, che si vede nella galleria Nazionale di Londra (n. 1443), permette di ascrivergli anche questo dipinto.

DANESI INC ROMA

ENRICO VAN STEENWYCK, JUNIORE

Attribuito al COROT.

PAESE PRIMAVERILE.

(Tela a. 0,37; l. 0,48).

l paese è composto ingegnosamente, piuttosto che ritratto dal vero; ma la poesia sembra scaturire tra le fresche erbe del prato. È la scena che il pittore rappresentò sempre con diletto: monti che si specchiano nelle limpide acque, alberi con la scorza rosata dalla luce del cielo e adorni dall' edera come da una frangia, una strada che si insinua tra il verde e i fiori di primavera, nel davanti una giovane vestita di bianco nella frescura, in una penombra trasparente. Il dipinto ha tutta la bellezza propria del Teocrito del paesaggio; ma dobbiamo esprimere il dubbio che, piuttosto di un' opera della sua mano, ci stia innanzi il quadretto di un raffinato pittore inglese cui non era ignota l' arte allettatrice del Corot.

ell' effetto c' è qualcosa che ricorda una finissima stampa colorata inglese, ove sia riprodotta la festa mattinale, tanto grata al Corot, con il chiarore tra i vapori umidi dell' atmosfera e tra i teneri verdi primaverili. La pittura abbandonò col Corot le forme accademiche per darsi a quelle suggerite dalla viva impressione; e nella sua conquista della natura, il maestro trovò seguaci da per tutto. Innondare di luce il paesaggio immerso nell' aria, fu il proposito nuovo di molti artisti, tra cui va

annoverato l'autore di questo quadro, ispirati dagli esempi del grande pittore, « che ebbe », scrive Andrea Michel, « l'occhio meglio fatto, più sensibile e più giusto che la Provvidenza abbia mai donato a un mortale ».

Corot. Galleria Crespi.

APPENDICE

GIOVANNI BELLINI — MARCO MARZIALE
GIAN BATTISTA MORONI

GIOVANNI BELLINI.

LA VERGINE COL BAMBINO.

(Tav. a. 0,60, l. 0,45).

UNO de' quadri in cui l'artista si distacca ancora lievemente dalle forme padovane o mantegnesche, un'opera della sua giovinezza, paragonabile alla Madonna della galleria Frizzoni in Milano, anche per il disegno geometrico de' contorni e per la conservazione delle abbreviature greche delle denominazioni della Vergine e del Bambino, quali si vedono nelle Madonne divote bizantine. Giambellino conservò religiosamente il patrimonio delle tradizioni, e abbandonò a poco a poco quei segni esteriori, che divennero del tutto superflui quando l'arte sua giunse alla più compiuta espressione. Nella Vergine col Bambino dormente, della galleria di Venezia, si vedranno ancora le antiche reminiscenze, e nel nimbo purpureo con lettere cufiche che si volge intorno al capo di Maria, e nelle lunghe dita delle sue mani, e nel cuscino del seggio. Ma poi ogni traccia dell'antico svanisce nella soave personalità del maestro; e allora si accresce nelle rappresentazioni la intimità del Figlio divino con la Madre, che con ambe le mani lo stringe al suo petto: lo sguardo di Lei si china sul Figliuolo, il quale mette graziosamente un piedino sull'altro, tutto felice, non in atto di benedire, ma benedetto dall'amore della Madre. E tutto diviene d'un colore gemmeo; le ombre prendono una trasparenza dolcissima; veleggiano per l'aria le nubi luminose; un'armonia visiva si sprigiona tutt'intorno all'idillio.

GIAMBELLINO

MARCO MARZIALE.

LA PIETÀ.

(Tav. a. 0,83, l. 0,95).

UNA gazzarra di colore, sotto la viva luce del cielo e le bianche nuvole estive. Marco Marziale è un pittore che sembra uscir fuori dalla bottega d' un rigattiere, dopo avervi frugato stoffe preziose e splendenti, per riprodurle ne' suoi quadri. E si direbbe che per una variopinta stoffa avrebbe lasciato ogni altro godimento d' artista, così come un barbaro potrebbe lasciare le più belle frutta de' suoi alberi e l' oro tratto dalle viscere delle sue montagne. I lombi del Cristo sono cinti da un drappo bianco, rosso e verde; il turbante di Giuseppe d' Arimatea è color viola e verde; una committente a destra ha le maniche dell' abito gialle e nere. I verdi si trovano in molte gradazioni nel quadro, e i gialli aranciati cantano sonoramente tra i turchini e i bianchi.

osì vediamo Marco Marziale a Venezia nella = Cena = del 1506, dipinta sotto un soffitto a travicelli. Vi sciorina tovaglie e tovaglioli, che formano la delizia d' un tessitore; stoffe negli abiti de' personaggi, tutte a fiorami entro lobi e a fiorellini legati; drappi e tappeti a righe variopinte. Il modellato resta duro e crudo in tutta quella esteriore ricchezza, la espressione delle figure corrucciata e torbida; il Cristo è senza idealità, senza umanità in que' suoi occhi felini. Nel dipinto della galleria Crespi, il maestro è ancora sotto l' influsso di

Giambellino; e s' avvicina piuttosto al quadro della galleria Nazionale di Londra, più antico di quello di Venezia, a quello cioè con la data dell' anno M C C C C C, che fu dipinto per Tommaso Raimondi, e adornò la chiesa di S. Silvestro in Cremona.

MARCO MARZIALE. Galleria Crespi.

GIAN BATTISTA MORONE.

RITRATTO.

(Tela a. 0,62, l. 0,50).

UNO de' ritratti appartenenti all' età matura dell' artista, quando nei suoi quadri prevalse l' uso della maniera *cenerina,* o meglio l' artista preferì i fondi grigi e freddi alle figure, che modellò fortemente e largamente. Riuscito tedioso al Morone, scrive il Tassi nelle sue Vite de' pittori bergamaschi, « lo studio dell' inventare e difficilissimo poi quello di disporre i soggetti che venivangli ordinati, risolvè di abbandonare affatto l' ingegnosa esecuzione de' componimenti, ed in quel cambio gli piacque unicamente di attenersi a colorire solamente i ritratti al naturale ». E in ciò riuscì tanto valoroso, che dicesi il grande Tiziano raccomandasse a' Veneziani, che andavano al governo di Bergamo, di farsi ritrarre dal pittore bergamasco. Checchè sia, i suoi quadri sacri migliori, tra cui annoveriamo = la Cena = esposta nel 1898 a Bergamo (V. l'*Arte,* fasc. X-XII), è un gruppo di figure prese dal vero, come riprodotte da una macchina fotografica. Tra quelle, pare d' incontrare i compagni del gentiluomo ritratto nel quadro della galleria Crespi, specialmente nel personaggio del fondo, a mezzo dell' arco, colla testa che spicca sul cielo nuvoloso.

G. B. MORONI

INDICI

INDICE DEI CAPITOLI.

ARTISTI LOMBARDI.

ARTISTI DIVERSI.

APPENDICE.

INDICE DELLE FOTOTIPOGRAFIE.

ARTISTI EMILIANI.

ARTISTI VENETI.

ARTISTI TOSCANI.

ARTISTI LOMBARDI.

ARTISTI DIVERSI.

APPENDICE.

INDICE DELLE FOTOCALCOGRAFIE.

ARTISTI EMILIANI.

ARTISTI VENETI.

ARTISTI TOSCANI.

ARTISTI LOMBARDI.

ARTISTI DIVERSI.

APPENDICE.

INDICE

DELLE COLLEZIONI PRIVATE E PUBBLICHE, DELLE CHIESE, DE' LUOGHI DELLE OPERE D'ARTE QUI CITATE

I numeri più scuri indicano le fototipografie delle opere stesse

A

B

INDICE

DEGLI AUTORI, DELLE SCUOLE, DELLE BOTTEGHE ARTISTICHE QUI CITATE

I numeri più scuri indicano le fototipografie delle opere degli autori stessi

C

D

F

G

H

I

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

W

Z